

Kampen for mysteriet meg
En analyse av The Blazing World av Siri
Hustvedt

Marianne Grønner



Masteroppgave i allmenn litteraturvitenskap
Det humanistiske fakultet
Institutt for litteratur, områdestudier og europeiske språk
Veileder: Drude von der Fehr

UNIVERSITETET I OSLO

16.november 2015

Kampen for mysteriet meg
*En analyse av The Blazing World av Siri
Hustvedt*

Marianne Grønner



Masteroppgave i allmenn litteraturvitenskap
Det humanistiske fakultet
Institutt for litteratur, områdestudier og europeiske språk
Veileder: Drude von der Fehr

UNIVERSITETET I OSLO

16.november 2015

Copyright Marianne Grønner

År 2015

Tittel: Kampen for mysteriet meg: En analyse av *The Blazing World* av Siri Husvedt

Forfatter Marianne Grønner

<http://www.duo.uio.no>

Trykk: Alfa Trykk

Sammendrag

Utgangsspørsmålet mitt var, hvorfor har *The Blazing World* fått en genreoverskridende form, en blanding av sakprosa og fiksjon? Har formen betydning i seg selv? Har det akademiske innholdet betydning?

Mitt viktigste valg som leser har vært å velge å undersøke hvordan Søren Kierkegaards *Enten-Eller* og hans verk *Synspunktet for min Forfattervirksomhed* fungerer som intertekster¹ i *The Blazing World*.

Bakhtins roman teori anvendes som støtte for å argumentere for at Hustvedt bruker narrativ og vitenskapelige og filosofiske diskurser til å skape det hun selv kaller følelsesmessig sanne historier.

Videre diskuterer jeg hvorvidt ironien undergraver mening i teksten, hvorvidt det kan leses en estetisk posisjon ut fra romanen. Avslutningsvis diskuterer jeg hvordan Hustvedts dialogiske grunnposisjon står seg i et etisk perspektiv.

¹ Intertekst, begrep i litteraturvitenskapen som brukes skiftevis om en tekst som trekker på andre tekster via sitat, antydning, parodiering el.l., eller om tekst som brukes slik i en ny tekst, eller om forholdet mellom de to tekstene. Det er forholdet mellom tekstene som er det viktigste for lesning og opplevelse av en tekst, men begrepet synes etter hvert å bli reservert for de tekster som brukes i en annen og ny tekst(Hans.H.Skei 2009). <https://snl.no/intertekst>

Forord

Takk til Drude von der Fehr for inspirerende veiledning.

Takk til Gitte for all mulig hjelp

Takk til Helene og Hanne- Kristin for gode samtaler og twist

Innholdsfortegnelse

1	Innledning.....	1
1.1	Bakgrunn for problemstillingen	1
1.2	Resepsjonen.....	3
1.3	Forfatterintensjonen og begrepet paratekst.....	9
1.3.1	Litteratur om Hustvedt	9
1.3.2	Genette - Paratekst.....	10
1.4	Betydningen av Kierkegaards forfatterskap for tolkningen av <i>The Blazing World</i>	11
1.5	Oppgavens oppbygging	12
2	Det dialogiske elementet hos Hustvedt	15
2.1	Det flerstemte.....	15
2.1.1	Hegel og Bakthin– Menneskets avhengighet av den andre	17
2.2	Historier og stemmer i <i>The Blazing World</i>	21
2.2.1	I.W.Hess.....	22
2.2.2	Harriet Burdens stemme	24
2.2.3	Oswald Case	26
2.2.4	Rune	28
2.2.5	Rachel Briefman.....	31
2.2.6	Sweet Autumn Pinkney	33
2.3	”Doublevoicing” og forfatternærver.....	34
2.4	Romanformen som antiautoritær- samklang med det tvetydige	35
2.5	Harriet kamp for å frigjøre seg fra et patriarkalsk språk.	37
2.6	Oppsummering.....	42
3	Ironi	43
3.1	Kierkegaards indirekte meddelelse.....	44
3.1.1	Er ironi egnet til å få leseren til å reflektere?	45
3.2	Hvor er ironien i <i>The Blazing world</i> ?	49
3.2.1	Ironisering over kunstsyn	50
3.2.1	Ironisering over kunnskapssyn	56
4	Refleksjoner over estetisk kraft hos Siri Hustvedt	61
4.1	Innledning.....	61
4.2	Har kunsten noen funksjon utover å behage? Svar fra Platon, Kant, Hegel og Schlegel.....	62
4.3	Hustvedts refleksjoner over hvordan kunst påvirker.....	66
4.3.1	Betydningen av vitenskapelige kunnskap for Hustvedts estetiske posisjon	69
4.4	Kierkegaards estetiske refleksjoner	71
4.5	Berøringspunkter - Kierkegaard og Hustvedt.....	74
4.6	Oppsummering.....	77
5	En etisk diskusjon av <i>The Blazing World</i>	80
5.1	<i>The Blazing World</i> og Levinas etiske fordring.....	81
5.2	Harriets omskrevne barndomshistorie	91
5.3	Dialog mellom Kierkegaard og Hustvedt?	94
6	Avslutning	97
	Bibliografi	Feil! Bokmerke er ikke definert.

1 Innledning

1.1 Bakgrunn for problemstillingen

Bakgrunnen for denne oppgaven er spørsmålet om hvorfor Siri Hustvedt har mange henvisninger til akademisk kunnskapsstoff i sine romaner. Tidligere har romanene til Hustvedt vært preget av at romankarakterene hennes snakker om eller reflekterer over vitenskapelige og filosofiske posisjoner, samt at de har henvist til funn gjort i undersøkelser innenfor ulike fagfelt. Hun har gjort det i større eller mindre grad gjennom hele forfatterskapet sitt, men i hennes siste roman *The Blazing World* fra 2014 har hennes blanding av narrativ og ulike vitenskapelige og filosofiske diskurser nådd et nytt nivå. Romanen er konstruert som en kinesisk eske, med en bok inni boken og den fiktive boka framstår som et akademisk arbeid. Den fiktive boka som også heter *The Blazing World* er redigert av kunsthistorikeren I.W.Hess. Hans trening som akademiker og hans faglige interesse, for temaet i boka han redigerer, gjør at boka inni romanen har fått en ytre ramme som minner mer om et akademisk arbeid enn fiksjon. Han starter med å redegjøre for bokas tematikk, hvordan innsamlingen av stoff har foregått og begrunner valg av kilder. Redaktør Hess har også utstyrt notatbøkene til hovedkarakteren Harriet² Burden med 51 omfattende fotnoter. Han begrunner det valget med at Harriet Burden var svært belest innen filosofi og ulike vitenskaper og at fotnotene er ment som en hjelp for leseren til å sette seg inn i Burdens tankeverden. I den enkelte fotnote henvises det i del tilfeller videre til andre filosofer, forfatterere eller forskere. For å gi et innblikk i hvordan fotnotene fungerer i forhold til teksten følger et eksempel: Harriet Burden diskuterer med seg selv hvordan fortiden kan forklare nåtiden. Hun bruker uttrykket, "The logic is out there"* som utløser denne fotnoten:

* Gottlob Frege (1848 -1925), German Mathematician, logician, and philosopher, who decisively marked modern mathematical logic and early analytical philosophy, in particular Bertrand Russell and Wittgenstein(the *Tractatus*). " The logic is out there" probably refers to Frege's contention that logic is an objective reality, not created by the human mind. According to Frege, logic deals with a world of ideal, not physical objects, but these ideal objects have as much objectivity as physical things. In notebook H, Burden charts her reading of Husserl, who was influenced by Frege. Burden writes: " The mind is inescapable. How can logic be floating in some ideal

² Harriet og kallenavnet Harry vil bli brukt om hverandre i denne oppgaven

reality beyond the human body and beyond human intersubjectivity? And yet, ideas move among us, not as physical objects but as utterances and symbols.” (Hustvedt, *The Blazing World* 149).

Kunsthistorikeren Hess har påtatt seg å samle inn og redigere stoff om den avdøde billedkunstneren Harriet Burden og hennes prosjekt *Maskings*. I følge Burden, var ideen bak *Maskings* å stille ut egen kunst, ikke i eget navn, men frontet av tre mannlige masker. Intensjonen bak å bruke mannlige masker var å avdekke kvinnekjønnediskrimineringen i kunstverdenen og å avdekke hvor komplisert persepsjon er. Harriet Burdens ønsket blant annet å avdekke hvordan ubevisste ideer om rase, kjønn og legning vil spille inn når vi fortolker kunst (1). I tillegg ønsket Burden å vise at det skjedde noe med hennes identitet når hun jobbet med en mannlig maske: ” Each artist mask became for Burden a ”poetized personality”, a visual elaboration of a ”hermaphroditic self”, which cannot be said to belong to either her or to the mask, but to a mingled reality created between them” (2). At Harriet Burden fikk mannlige kunstnere til å være hennes kunstneriske masker, bestrides av den påståtte siste masken, den kjente kunstneren Rune.

Formålet med boka inne i *The Blazing World* er å belyse hva som er sant eller ikke sant om prosjektet *Maskings*. For å komme til bunns i dette mysteriet har I.W.Hess samlet inn og redigert tekster fra fjorten personer og i tillegg intervjuet personer han mener kunne belyse saken. Siri Hustvedt har selv beskrevet *The Blazing World* som en kollisjon av tekst.” Jeg ville skape det Bakhtin ville kalt en polyfonisk tekst, der stemmene er svært ulike og brytes mot hverandre” (Pedersen). Resultatet er blitt en tekst som er sammensatt av mange stemmer.

Utgangsspørsmålet mitt var, hvorfor har *The Blazing World* fått en genreoverskridende form, en blanding av sakprosa og fiksjon? Har formen betydning i seg selv? Har det akademiske innholdet betydning? I *The Blazing World* finnes det diskusjoner av ulike akademiske og filosofiske elementer både i selve teksten og i fotnotene. Hvis leseren primært er interessert i de ulike narrative i romanen, kan hun hoppe over fotnotene. I hvor stor grad leseren velger å involvere seg i det akademiske får betydning for leseflyten og i hvilken grad leseren lever seg inn i fiksjonen. Jeg vil hevde at det også får betydning for den lesningen du gjør av romanen. I denne oppgaven argumenterer jeg for å la det akademiske stoffet få en sentral plass i analysen av *The Blazing World*. Jeg argumenter for at dette valget åpner opp for en ny forståelse av Siri Hustvedts arbeid innenfor academia og litteratur. En slik argumentasjon

medfører et metodisk valg. Det innebærer at forfatterintensjonen blir en del av det metodologiske grunnlaget i analysen av teksten.

En av diskursene innenfor litteraturvitenskapen er hvorvidt det har noen interesse å diskutere forfatterens synspunkter, forfatterintensjonen, som del av fortolkningsgrunnlaget for en tekst. Innenfor nykritikken ble det hevdet at teksten er autonom. Teksten lever sitt eget liv etter den er skrevet. Denne holdningen fikk støtte og næring av Barthes *The Death of the Author* (1968) og Foucaults *What is an author?* (1969) (se Newcomb 1-2). Eugen Simion skrev i 1996 *The Return of the Author*. Der hevder han at: "All art is essentially a "human presence"; psychology, politics, and aesthetics are governed by the same subject, meeting and communicating within the same "human presence" (Simion 91). Den tyske litteraturviteren Christine Marks hevder i sin bok "*I am because you are*" *Relationality in the Works of Siri Hustvedt*, at i Hustvedts arbeider kjenner leseren "human presence" og denne viljen til å kommunisere tanker (C. Marks 215). Hun viser videre til den etiske vendingen i litteraturen som igjen aktualiserer forfatterens nærvær i teksten og det gjør selvsagt også den økende mengden av autobiografier fra forfatternes side. Jeg er enig med Marks i at Hustvedts tekster er preget av en sterk kommunikativ vilje. Det er blant annet denne følelsen av en sterk kommunikativ vilje som danner grunnlaget for oppgavens problemstilling: Hvorfor har *The Blazing World* fått en genreoverskridende form, en blanding av akademisk tekst og fiksjon? Som vi skal se av resepsjonen er dette noe anmelderne, selv de som gir *The Blazing World* gode tilbakemeldinger, heller ikke forstår umiddelbart. Samtlige anmeldelser jeg har lest har kommentert akademiseringen, men har vurdert verdien og betydningen av den ulikt.

1.2 Resepsjonen

Da *The Blazing World* ble utgitt i 2014 fikk den ujevn resepsjon både i USA, England og her i Norge. Mange av anmelderne var begeistret, og boken ble blant annet nominert til The Man Booker Prize i 2014. Et aspekt som går igjen i anmeldelsene er at alle anmelderne kommenterer den akademiserte formen. Men de forstår den ulikt, og tillegger den ulik vekt og verdi. Her i Norge skriver Janneken Øverland i Klassekampen om akademiseringen i romanen som et utvendig grep, som kan virke avstandsskapende og stå i et motsetningsforhold til hvorvidt vi som lesere blir grepet av teksten. Hun tillegger heller ikke akademiseringen noen tilleggsmening: "Denne intellektuelt-dokumenterende formen er mest et utvendig grep. Heldigvis har boka også boblende morsomme og varme og kjærlige sider,

nyanserte karakterer og noen vakre sexscener mellom voksne mennesker” (Øverland). Hun konkluderer i anmeldelsen med at til tross for det mangefasetterte, alle stemmene, alle temaene og de genreoverskridende bruddene i teksten, så har Hustvedt skrevet en roman om Harriet Burden som gjør henne til et av de mest interessante litterære bekjentskapene Øverland har gjort de senere årene (Øverland)³.

Kjetil Røed i Aftenposten behandler akademiseringen, den dokumentariske stilen i romanen, ikke som noe utvendig, men som et grep som kunne ført til at romanen mistet intensitet og litterært driv: ”Hustvedt presser virkelig sine litterære og intellektuelle evner til det ytterste her. Likevel mister ikke romanen litterært driv og intensitet” (Røed). NRKs Marta Nordheim mener at den dokumentariske stilen og alle fotnotene er et positivt og nærhetsskapende element i teksten. Nordheim fortolker noteapparatet som en del av teksten som gir oss økt forståelse av hvem Harriet Burden var: “Gjennom alle som kjem til orde, gjennom dei svært ulike dagbøkene og ikkje minst gjennom eit nett av fotnotar kjem eit fascinerande, mangefasettert bilde til syne: Av ein kunstnar som blir ignorert, demonisert og dyrka” (Norheim).

Her i Norge kommer den mest negative anmeldelsen fra Margunn Vikingstad i Morgenbladet. Hun mener at Hustvedt i *The Blazing World* har skrevet fram et portrett som ikke har lyktes i å være litterært sant. Vikingstad mener at på tross av formens mulighet til å skrive fram ubestemthet, så har Hustvedt skrevet et svært tradisjonelt psykologisk realistisk portrett. Videre hevder hun at Hustvedt, med sine mange og lange fotnoter til store tenkere, har skrevet en intellektuell pyntebok. Det hule og pretensiøse Hustvedt beskriver i kunstverdenen finner vi igjen i Hustvedts egen tekst, mener Vikingstad. I følge Vikingstad er den mest interessante diskusjonen som oppstår i romanen knyttet til hvor lite stabil persepsjonen vår er og hvor kjønnet den er. For min oppgave er det interessant at Vikingstad både sier at *The Blazing World* skriver seg inn i akademiske diskurser, som den om persepsjon, og at den gjør det på en interessant måte, samtidig som hun mener at romanen først og fremst blir en intellektuell pyntebok.

³ “Tross dette mangefasetterte preget, den sanselige miljøskildringen, fortidsglimtene, de såre familiehemmelighetene og det nesten-agitatoriske i enkelte partier, er dette den sammensatte kvinnelige hovedpersonens bok. Denne cirka 60 år gamle kvinnen, høy og mager, med store bryster, ingen skjønnhet, men tankesterk, viljesterk, kreativ, sårbar og aggressiv, er et av mine mest interessante litterære bekjentskaper fra de seinere år. Brains and boobs!” (J. Øverland 2014)

I den amerikanske og engelske resepsjonen finner vi igjen de samme temaene som tas opp av de norske anmelderne. I Times skriver Fernanda Eberhardt at hun kan forstå at de som har lest Hustvedts tidligere romaner kan bli litt trøtt av å få presentert på nytt de samme historiene og funnene fra vitenskapens verden. Likevel, på tross av at deler av det teoretiske stoffet er gjentakelser fra tidligere tekster av Hustvedt, synes Eberhardt at portrettet av Burden er friskt. Hun beskriver Harriet slik: ”Burden, like the first-person narrator of Hustvedt’s 2011 novel *The Summer Without Men*, is possessed of a mind that’s “a storehouse for multiloquy, the *flux de mots* of myriad contrarians who argued and debated and skewered one another with mordant parley”. Eberhardt tolker tydeligvis den akademiserte formen som en viktig karakterisering av Harriet Burden.

I følge anmelderen i *Times Literary Supplement*, Lidija Haas, har Hustvedt gjennom alle sine tidligere romaner fokusert i mer eller mindre grad på hvordan vi utvikler identitet i relasjonen til andre. Videre hevder hun at Hustvedt i særlig grad har fokusert på hvordan den andres blikk former oss. I *The Blazing World* hevder hun at Siri Hustvedt går lenger enn kun å tillegge egne vitenskapelige og filosofiske synspunkter til ulike romankarakterer:

”Hustvedt frequently gives her interests and her reading on these subjects (seeing and beeing seen, is fundamental to the self (min merknad)) to characters in her fiction, but in her latest novel, *The Blazing World*, they are more than themes – they structure the whole book, serving as plot and propulsive force” (Haas).

I følge Haas er altså Hustvedts kunnskap innenfor vitenskap og filosofi, hennes ideer om hvordan vi utvikler identitet, det som strukturer hele romanen og som er drivkraften i den.

“From the fragmentary narrative of her first novel *The Blindfold* (1992), she has moved through fuller and more conventional structures to arrive at this many-headed beast. It’s a subtle way of edging away from what Burden’s writer boyfriend Bruno terms “realism or maybe naturalism – whatever that grubby genre of rusty sinks and honest squalor is called”. *The Blazing World*’s polyphonic form relieves Hustvedt of some – perhaps a little too much – of that burden” (Haas).

Den polyfone formen gir forfatteren rom for å la de ulike stemmene blir bærere av ulike ideer. Det er interessant at Haas tilskriver den polyfone formen skylden for at romanen fjerner seg for mye fra det realistiske. Dette er akkurat den motsatte konklusjonen Vikingsstad i Morgenbladet kom fram til, hun mente at den mange fasetterte formen ikke klarte å redde portrettet av Harry Burden fra å bli for tradisjonelt psykologisk realistisk.

Lucy Beresford, i *The Telegraph*, er kritisk til *The Blazing World*. Hun skriver at romanen eksellerer i å sammenligne ulike ubevisste kilder som bestemmer hva som slår igjennom i kunstverdenen med det behovet vi alle har til å nyskrive våre historier. Hun er altså imponert som Vikingsstad over det labile i persepsjon og hukommelse som Hustvedt får fram i *The Blazing World*. Hun synes også Hustvedt er modig når hun hevder at hva som bestemmer hva som blir stor kunst kan være konteksten. På tross av denne rosen lar hun seg ikke begeistre av teksten:

“Yet I can’t say that this “group portrait” of Harriet gripped me. Prose descriptions of visual art (things – fictional things in this case – meant to be seen) only hold the attention for so long....Despite its impressive intellectual heft, Hustvedt has turned a conceptually playful novel into something that feels dry and labored” (Beresford; Pedersen; Iser).

Holly Williams, i *Independent*, forstår akademiseringen som en viktig del av romanens tematikk: “The Blazing World allows conflicting answers from different characters by supporting the thesis that perception is all” (Williams). Som en svakhet ved romanen trekker Williams fram at løsningen på hva som skjedde mellom Harriet og Rune skuffer henne: “The menace builds, but when Hustvedt gets to the crunch point of what “really” happened between Rune and Harriet, the blow isn’t as nasty as anticipated. Nor is the intrigue so intriguing”. Denne innvendingen er i slekt med innvendingen til Vikingsstad i *Morgenbladet*, som ikke synes romanen klarer å oppfylle de leserforventningene kompliserte temaer og form fører med seg.

Det er flere anmeldere som nevner at tematikken og behandlingen av den er litt som å slå inn åpne dører med avansert verktøy. Laura Collins – Hughes i *The Boston Globe* er inne på noe av det samme når hun hevder at Hustvedts største triumf ikke er det feministiske argumentet hennes. Feminisme-argumentene er ikke nye, de er tvert imot velkjente. Hun hevder at Hustvedts store triumf i boka er at vi hungrer etter å følge romankarakterene hennes fordi boka har akkurat nok følelser: “ But Hustvedt’s greatest triumph here is not the feminist argument she makes. It’s that we ache for her characters. This is a muscular book, and just enough of that muscle is heart.”

Anmeldelsen i *Chicago Tribune* av Lloyd Sacks konkluderer med det motsatte at karakterene ikke klarer å gripe oss i tilstrekkelig grad:

“But as ingeniously and energetically put together the novel is, Harry is never quite as

compelling or affecting a figure as everyone says she was..... If *What I Loved* broke our hearts with its affecting characters, this novel poses no such risk”.

Anmelderne fokuserer på formen, den mangestemte teksten og på mengden vitenskapelig og filosofisk kunnskap som er en del av romanen. Det er uenighet om hvordan kunnskapen fungerer i teksten. Nordheim i NRK, Lidija Haas i *Times Literary Supplement* og Fernanda Eberhardt i *Times* mener at akademiseringen har en klar funksjon, men de er ikke enige om hvilken funksjon. Nordheim og Eberhardt hevder at noteapparatet og Harriets diskusjoner med seg selv gir oss et fascinerende portrett av en intellektuell kunstner. Lidja Haas hevder at Hustvedts kunnskap om og interesse for temaene, hva vi ser og hvordan vi blir sett, både strukturerer og driver fram handlingen i romanen. Resten av anmeldelsene jeg har sitert fra, enten de er svært positive eller negative, diskuterer indirekte eller direkte hvorvidt teksten fungerer som fiksjon *på tross av* genreblandingen mellom fiksjon og sakprosa. At anmelderne har tolket akademiseringen av romanen så ulikt, aktualiserer problemstillingen for min oppgave. Hva betyr den akademiske formen og det akademiske stoffet i romanen?

Et mulig problem ved å ta inn brokker av vitenskapelige tekster i en roman er at leseren får for stor avstand til teksten til å kunne tre inn i, oppleve romanuniverset. Fiktive prosatekster som forteller en historie er avhengige av at leseren tror på fortellingen. Wolfgang Iser beskriver et element av leseprosessen slik: ”As we read, we oscillate to a greater or lesser degree between the building and breaking of illusions” (Iser 288). Ved for mange vitenskapelige utlegninger kan forfatteren risikere å ”miste grepet” om leseren. Avstandene til de personene vi leser om kan bli for stor. Det er denne faren Kjetil Røed i *Aftenposten* indirekte viser til når han skriver: ”Hustvedt presser virkelig sine litterære og intellektuelle evner til det ytterste her. Likevel mister ikke romanen litterært driv og intensitet”. Lloyd Sacks i *Chicago Tribune*, konkluderer motsatt. Han mener at Harriet Burden ikke skrives overbevisende nok fram: “We appreciate her as a life force more in conceptual terms than we feel her blood coursing through the pages”. Siri Hustvedt har en doktorgrad i engelsk litteratur, hun har kunnskap om nettopp hva som fremmer og ikke fremmer lesernes innlevelse i et romanunivers. For meg aktualiserer det spørsmålet om det ligger et forfatter nærvær i teksten som vil leseren noe utover å fortelle historien o prosjektet *Maskings*.

Det fører tilbake til spørsmålet om en forfatterintensjon. Hustvedt hevder at innen vitenskapen er ”alle enige ”om at tankene, rasjonaliteten bor i kroppen(embodied). På tross

av denne tilsynelatende enigheten hevder Hustvedt at det i altfor liten grad har fått innflytelse på vitenskapenes og filosofiens tenkning, rundt forholdet mellom rasjonalitet og følelser. Hustvedt hevder at menneskelig erfaring er en uløselig sameksistens av sanseintrykk og tanker, og at rangeringen av rasjonalitet over følelser er en fordom. Den tyske filosofen Jürgen Habermas bruker metaforen kloakk for å beskrive hva vitenskapsarbeidere strever for å fjerne fra tekstene sine.; vekk med subjektivisering, vekk med uklarhet, vekk med følelser. Hustvedt kommenterer bruken av kloakkmetaforen i artikkelen *Borderlands. First, Second and Third Persons Adventures in Crossing Disciplines* :

“Through this trope, emotion as sewage, Habermas identifies a Western prejudice that posits a hierarchy of objectivity over subjectivity, mind over body, head over bowels, reason over emotion, order and cleanliness over mess and dirt, and, of course, the masculine over the feminine” ().

Siri Hustvedt har i flere artikler ivret for mer faglig samarbeid på tvers av ulike fagfelt og deltar selv i en tverrfaglig gruppe på det nye feltet nevropsykoanalyse.⁴ Hun hevder at samarbeid mellom kunst og naturvitenskap kan få opp en rekke nye spørsmål og at det er nødvendig for begge felt. I denne oppgaven er det et mål å vise hvordan Hustvedt selv, kombinerer ny og eldre kunnskap fra ulike fagfelt for å fokusere på betydningen av persepsjon. Persepsjon er i seg selv et begrep som eksisterer i en mellomzone mellom mellom Naturvitenskap og fiksjon. Funn innen nevrologi har gitt nye svar på sammenhengen mellom følelser og rasjonalitet, det er avdekket ny kunnskap om sammenhengen mellom hukommelse og fantasi og nyere spebarnsforskning støtter en hypotese om at barn lenge før de får bevissthet om seg selv, lagrer kunnskap i kroppen. Dette er noen av de funnene Hustvedt skriver inn i fiksjonen for å belyse betydningen av spørsmålene, hvordan vi ser verden og hvordan vi blir sett.

Laura Collins - Hughes i The Boston Globe hevder at Hustvedt slår inn åpne dører med tematikk og kunnskap. Jeg argumenterer for at det motsatte er hovedtemaet i *The Blazing World*. Hovedtemaet er at vi er for lite bevisst hvor fordomsfulle vi er når vi persipererer og det hemmer endringer både på samfunnsnivå og på individnivå. For å kunne argumentere for

⁴ I sitt essay om Siri Hustvedt *Mysteriet meg* i Vinduet 3/2015 skriver Anne Helene Guddal om bakgrunnen for framveksten av det nye feltet.

” Det tradisjonelle naturvitenskapelige synet på hjernen er uttrykk for en reduksjonistisk materialisme som fokuserer på det som kan måles. Det som ikke kan måles er blitt ignorert. Det nevropsykoanalytiske perspektivet vil se relasjonen mellom hjerne og psyke, fordi det subjektive har like stor påvirkning på virkeligheten som det materielle.” (Guddal 215)

et slikt syn har jeg vært avhengig av tekster og annet materiale fra Hustvedt utover *The Blazing World*

1.3 Forfatterintensjonen og begrepet paratekst

1.3.1 Litteratur om Hustvedt

Det er skrevet relativt lite om Siri Hustvedts forfatterskap. Det påpeker også den tyske litteraturviteren Christine Marks i sin bok *"I am because you are" Relationality in the Works of Siri Hustvedt* (C. Marks)⁵. Hustvedt har i hele forfatterskapet skrevet inn vitenskapelige og filosofiske diskurser i romanene sine. Dette har i følge Marks blitt lite kommentert, særlig gjelder dette den amerikanske kritikken (15). Marks argumenterer for at Hustvedts opptatthet av det relasjonelle gjennomsyrrer hele forfatterskapet hennes, og at protagonistene og historiene deres ofte illustrerer hennes vitenskapelige og filosofiske ståsteder. Denne masteroppgaven står i takknemlighetsgjeld til Christine Marks arbeid med å vise hvordan Hustvedts vitenskapelige og filosofiske interesser og kunnskaper gjennomsyrrer også romanene hennes.

Det som har dannet rammene rundt min lesing av *The Blazing World* er en gjennomgang av Hustvedt sine tidligere romaner, essaysamlingene hennes, og *The Shaking Woman*, en bok der hun jakter på forklaringen på egne skjelveanfall gjennom ulike vitenskapelige og filosofiske diskurser. I tillegg har jeg lest hennes vitenskapelige artikler, utallige intervjuer og sett intervjuer og foredrag med henne på nett. Som en ramme rundt analysen har jeg også brukt parateksten. I et forfatterskap som Siri Hustvedts, der hun selv gir mengder av intervjuer, hvor hun fortolker egne tekster og hvor hun skriver og mener mye om hendelser og fenomener i verden, blir parateksten også en del av fortolkningsgrunnlaget. Begrepet paratekst ble introdusert av litteraturteoretikeren Gerard Genette i boka *Palimpsestes* (1981). Jeg vil i de neste avsnittene gi en kort redegjørelse for begrepet. Jeg har valgt å sette av et underavsnitt til begrepet paratekst fordi jeg har valgt å utvide begrepet sammenlignet med Genettes definisjon.

⁵ Marks bok er basert på hennes PhD på Hustvedts forfatterskap

1.3.2 Genette - Paratekst

Genette definerte selve parateksten som det som introduserer leseren til teksten. Tittelen, forord, etterord, illustrasjoner, navnet på forfatteren, fotnoter vaskeseddelen osv. Intervjuer, anmeldelser vil også for mange være terskelen som fører dem til boka. Dette kaller Genette for epiteksten og tillegger dem en mindre forpliktende funksjon enn tekst og bilder som finnes i selve boka. Genette begrunner dette med at forfatteren alltid i ettertid kan si at han ikke ble forstått riktig i intervjuet osv. Dette er et poeng i forhold til at de andre paratekstene er valgt av forfatteren alene eller av forlaget. Likevel har jeg valgt å inkludere epitekstene, anmeldelser og intervjuer i begrepet paratekst. Begrunnelsen for det valget er todelt. 34 år etter at Genette skrev og introduserte begrepet paratekst har leserne i dag langt større tilgang til anmeldelser og intervjuer gjennom nettet enn tidligere. Tilgangen, når vi benytter oss av den, forbereder leseren på hva som venter i teksten og er med på å styre oppmerksomheten vår. Hva vi ser i en tekst påvirkes også av hva vi har lest eller hørt om den. Den andre grunnen til at jeg velger å inkludere epitetekster i begrepet paratekst er at Siri Hustvedt som forfatter, etter at hun utga *The Blazing World*, fortsetter å kommentere teksten og protagonistene i intervjuer. Hun har gitt oss lesere teksten, men har fortsatt bestemte meninger om tekstens betydning.

Et eksempel er fra et intervju på Den Sorte Diamant i København høsten 2014. Der gjør intervjueren en fortolkning av deler av teksten. Hustvedt's respons er «nei, det er mer komplisert enn som så». Intervjueren svarer at det faktisk er mulig å fortolke teksten slik hun har gjort. Jeg forstår den situasjonen som oppstår under intervjuet som om Siri Hustvedt har synspunkter hun ønsker å formidle. I dette tilfellet har hun bestemte oppfatninger av hva Harriet Burdens reaksjoner betyr. Mitt poeng, som jeg vil argumentere for i denne oppgaven, er at Hustvedt er en forfatter som har noe hun ønsker å formidle og at hun muligens derfor fortsetter å styre oppmerksomheten til lesere og potensielle lesere også etter at boka er utgitt. På bakgrunn av denne antagelsen har jeg valgt å inkludere intervjuer som en del av parateksten.

Siri Hustvedts uttalte i forbindelse med utgivelsen av *The Blazing World* at det var en tekst som var inspirert av Søren Kierkegaard.⁶ ”Denne boka(*The Blazing World* mitt innrykk) er

⁶ Hun hadde nettopp ferdigstilt manus til *The Blazing World*

inspirert av Kierkegaards pseudonymiske skrifter.” (Pedersen). For denne oppgaven er inspirasjonen fra Kierkegaard svært interessant også med tanke på forfatterintensjonen. Kierkegaard var en forfatter som hadde svært bestemte oppfatninger av hva han ville formidle med bøkene sine. Ved nyutgivelsen av *Enten Eller* ga han ut *Synspunktet for min Forfattervirksomhed* en bok som kun er skrevet for å avklare forfatterintensjonen hans. Disse to bøkene av Kierkegaard henvises det til i *The Blazing World*. Under neste punkt skal jeg begrunne hvorfor jeg har valgt de to nevnte bøkene av Kierkegaard som de viktigste intertekstene.

1.4 Betydningen av Kierkegaards forfatterskap for tolkningen av *The Blazing World*

Mitt viktigste valg som leser har vært å velge å undersøke hvordan Søren Kierkegaards *Enten-Eller* og hans verk *Synspunktet for min Forfattervirksomhed* fungerer som intertekster⁷ i *The Blazing World*. Disse to Kierkegaard tekstene er etter min oppfatning de viktigste intertekstene i romanen. Det henvises til disse verkene i Harriet Burdens notatbøker og i flere fotnoter. Det vises til Kierkegaard 23⁸ ganger i romanen. I tillegg skriver Harriet Burden i notatbøkene sine at Kierkegaards tekster er en viktig inspirasjonskilde for prosjektet *Maskings*. Hennes uttrykk ”poetized personality” er Kierkegaards eget uttrykk for sitt arbeid under ulike pseudonymer.

Vi finner både strukturelle og idémessige likheter mellom *Enten-Eller* og *The Blazing World*. Begge tekstene er bygget opp som en vev av pseudonymer. I begge bøkene er det en redaktør som har kommet over et så interessant materiale at det etter deres vurdering har almen interesse og bør offentliggjøres. I begge bøker spiller løgn, maskespill og det å forføre viktige roller. Spenningen rundt maskespillet brukes til å holde leserne engasjert i begge bøkene. I tillegg til strukturelle likheter har bøkene også flere temamessige likheter. Begge forfatterne tematiserer estetikken og hvilken funksjon kunsten har i deres samtid. Andre fellestemaer er autensitet og kritikk av troen på rasjonalitet som fremste erkjennelseskilde.

⁷ Intertekst, begrep i litteraturvitenskapen som brukes skiftevis om en tekst som trekker på andre tekster via sitat, antydning, parodiering el.l., eller om tekst som brukes slik i en ny tekst, eller om forholdet mellom de to tekstene. Det er forholdet mellom tekstene som er det viktigste for lesning og opplevelse av en tekst, men begrepet synes etter hvert å bli reservert for de tekster som brukes i en annen og ny tekst(Hans.H.Skei 2009). <https://snl.no/intertekst>

⁸ Antall ganger Kierkegaard er nevnt er tatt fra søk i ebok

Søren Kierkegaard skrev *Synspunktet for min Forfattervirksomhed* i sammenheng med nytutgivelsen av *Enten-Eller* for å forklare hvordan han hadde tenkt at teksten skulle fungere. Han hevder at han skrev for å få leseren til å reflektere over de livsvalgene som tas i *Enten-Eller*, for at leseren skulle reflektere seg fram til å ta bedre livsvalg selv. Spørsmålet om Hustvedt ønsker å formidle bestemte oppfatninger gjennom teksten aktualiseres gjennom Harriet Burdens aktive bruk av Kierkegaard-verkene i *The Blazing World*. Et annet spørsmål, som også aktualiseres ved bruken av Kierkegaard-tekstene er om formen på romanen er egnet til formidling av eventuelle synspunkter fra forfatterens side. Kierkegaard fikk ikke formidlet det han ville da han skrev *Enten-Eller*. Det er derfor han skriver *Synspunktet for min Forfattervirksomhed*, for å klargjøre hva han vil. Hvorfor skulle det være grunn til å tro at *The Blazing World* vil fungere bedre mht til formidling av synspunkter? *The Blazing World* og *Enten –Eller* har mange likhetstrekk formmessig. I tillegg er *The Blazing World* enda mer mangestemt enn Kierkegaards verk, noe som kan svekke tekstens evne til å formidle forfatterens eventuelle intensjon.

1.5 Oppgavens oppbygging

I kapitel to skal jeg gå nærmere inn på historiene som fortelles i *The Blazing World*. Fotnoteapparatet og den akademiske kunnskapen for øvrig gir meg muligheten til å analysere handlingen i den mellomsonen som oppstår mellom naturvitenskap og fiksjon når vi stiller spørsmålet om hva betyr det å se og å bli sett. Jeg bruker Bakhtins roman teori som støtte for å argumentere for at Hustvedt bruker narrativ og vitenskapelige og filosofiske diskurser til å skape det hun selv kaller følelsesmessig sanne historier. Jeg argumenterer for at det er et grep for å overskride begrepsparet følelser/fornuft-kropp/hjerne.

I kapittel tre vil jeg diskutere hvorvidt det fremmer eller svekker mulighetene for å formidle et budskap å bruke ironi som form. Siri Hustvedt uttalte i forbindelse med utgivelsen av *The Blazing World* at det er en dypt ironisk tekst, inspirert av Kierkegaard. Kierkegaard har blitt beskrevet som en ironisk kritiker av ironien (Berg Eriksen 95). Paul de Man henviser til Kierkegaards magistergrad *Om Begrepet Ironi* og kaller den det beste som er skrevet om ironi (Man 163). Jeg skal bruke Kierkegaards tenkning om ironiens begrensninger under diskusjonen av hvordan bruken av ironi, både kan sies å skrive fram synspunkter og å undergrave synspunkter. Litteraturviteren Allard Den Dulk hevder at Kierkegaard og den

amerikanske forfatteren David Foster Wallace har samme holdning til ironi. De kritiserer ironi når den er permanent og når den representerer en eksistensiell holdning. Når den ikke er permanent er de enige om at ironi kan være frigjørende (Den Dulk 325). Den Dulks arbeid aktualiserer Kierkegaards betydning for vår tids diskusjon av ironi som dikterisk virkemiddel. Eivind Myklebust diskuterer og legger til grunn den tyske tenkeren Friedrich Schlegels ironibegrep i sin masteroppgave om *Les Bienveillantes*. Diskusjonen hans om den romantiske ironien har vært en inspirasjonskilde for meg og vært til stor hjelp for å forstå hovedposisjonene i ironidiskusjonen både i Kierkegaards samtid og i dag (Myklebust).

I kapittel fire diskuterer jeg Hustvedts og Kierkegaards poetikk. Hva slags tanker har de to forfatterne om estetikkens plass i verden. Det er forholdet i Kierkegaards tekster mellom tanke og bilde som gjør Kierkegaard til et spesielt godt utgangspunkt for å diskutere Hustvedts poetikk, det og hans påpekning av at inderligheter er en nødvendighet for å oppleve dyp erkjennelse. Kierkegaard og Siri Hustvedt framstår i utgangspunktet med svært ulike tilnærminger til det estetiske. Kierkegaard tar avstand fra det estetiske prosjektet i sin samtid. Til sammenligning ironiseres det over dagens amerikanske kunstscene i *The Blazing World*, den framstilles som tom og overfladisk. Siri Hustvedt hevder imidlertid at kunst har potensiale til å få tilskueren til å gjenkjenne noe allment menneskelig fordi kunsten løser opp kategorier og begreper og setter oss på sporet av dyp erkjennelse. Kunstens grenseoverskridende muligheter hevder Hustvedt kan virke som et korrektur på reduksjonistiske naturvitenskapelige og filosofiske retninger.

I *The Blazing World* fokuseres det særlig på forholdet mellom fantasi og hukommelse som MRI undersøkelser indikerer kommer fra samme område i hjernen. I sitt essay *Excursions to the Islands of the Happy Few* skriver Hustvedt om nødvendigheten av fantasi for å kunne fortolke i naturvitenskapene:

”Hard Science is a plodding business of findings and refindings and findings again. It’s incremental, often contradictory, and dependent on the creativity of the mind doing the research, a mind that can grasp what the research means at the time, a meaning that may well change” (Hustvedt, *Living, Thinking, Looking* 126).

Ved å påpeke nødvendigheten av fantasi også i de harde vitenskapene, sier ikke Hustvedt bare noe om kunstens kraft, men hevder at kilden for den erkjennelsesformen er den samme som gir oss naturvitenskapen.

I kapittel fire diskuterer jeg det etiske aspektet i *The Blazing World*. Jeg hevder at forholdet mellom kunst og etikk aktualiseres av at Kierkegaards *Enten-Eller*, et verk om livsvalg, er den viktigste interteksten i romanen. Etter en nærlesning av *The Blazing World* argumenterer jeg for, at en antagelse om at evne til empati er tilstrekkelig for å sikre etisk god oppførsel, ikke holder. Den tyske litteraturviteren Christine Marks skriver i sin bok om Siri Hustvedts forfatterskap at Hustvedts relasjonelle budskap finner resonans i filosofen Emmanuel Levinas etikk. Det er jeg enig med henne i og det er et av temaene som vil bli diskutert i en etisk diskusjon av *The Blazing World* i kapittel 5.

Jeg vil argumentere for at i denne romanen er Hustvedts kunnskap skrevet inn på en slik måte at noen hovedtanker driver fortellingen fram. Romanen utfolder seg gjennom et forsøk på å vise hvor gjensidig avhengig det narrative elementet og de vitenskapelige og filosofiske diskursene som føres er av hverandre. Hvordan vi persiperer omverdenen er et at hovedtemaene i boka. Ved siden av at temaet diskuteres i boka, gjør selve formen på romanen at vi som lesere med vår lesing gir belegg til påstanden om at vi ser det vi er vant til å se eller det vi fokuserer på.

2 Det dialogiske elementet hos Hustvedt

I dette kapittelet skal jeg gå nærmere inn på historiene som fortelles i *The Blazing World*. Fotnoteapparatet og den akademiske kunnskapen for øvrig gir meg muligheten til å analysere handlingen i den sonen som oppstår mellom vitenskap og fiksjon når vi stiller spørsmålet hva det betyr å se og å bli sett. Jeg bruker Bakhtins romanteori som støtte i min argumentasjon for at Hustvedt bruker narrativ og vitenskapelige og filosofiske diskurser til å skape det hun selv kaller *følelsesmessig sanne historier*. Jeg argumenterer for at det er et grep hun bruker for å overskride begrepsparet følelser/fornuft-kropp/hjerne. I dette kapittelet viser jeg til Bakhtins romanteori, og hans begreper polyfoni og heteroglossia, for å belyse både diskursen om kvinnediskriminering i kunstverdenen og hovedkarakteren Harriet Burdens utvikling.

Kapittelet starter med å se på likhetene i oppbygging av *Enten –Eller* og *The Blazing World* som mangestemte romaner. Deretter viser jeg til Hegels parabel om slaven og herren som eksempel på identitet som et nødvendigvis kollektivt fenomen.

2.1 Det flerstemte

Siri Hustvedt sier selv at hun er påvirket av Bakthin. I et intervju i Dagsavisen i forbindelse med utgivelsen av *The Blazing World* uttalte hun: ”Historien fortelles gjennom en kollisjon av tekst. Jeg ville skape det Bakthin ville kalt en polyfonisk tekst, der stemmene er svært ulike og brytes mot hverandre” (Pedersen Dagsavisen). Både *The Blazing World* og *Enten – Eller* er tekster der forfatterne bevisst har gått inn for å skape ulike stemmer. I begge tekstene er det et sentralt poeng at stemmene som kommer til orde skal representere ulike livsverdener.

Kierkegaard og det flerstemte

Kierkegaards *Enten- Eller* er en tekst som ikke umiddelbart er lett å karakterisere. Det er som *The Blazing World* en genreoverskridende tekst. Georg Brandes skrev at Kierkegaards begrensende popularitet skyldtes en ”stilistisk Eiendommelighed”: Obersanselige Billeder saa varme og legemlige, som havde Christian Winther undfanget dem, veksler med Skoleord saa tørre, som var de indforskrevne fra en eller anden nordtysk Hegeliansk Lærestol (Winkel Holm 41)⁹.

⁹ Isak Winkel-Holm Siterer fra Georg Brandes, *Søren Kierkegaard. En kritisk Fremstilling i Grundrids, Samlede skrifter*, 2, 344.

Det er et verk satt sammen av ulike tekster skrevet av ulike pseudonymer. Bakgrunnen for Kierkegaards *Enten-Eller* fortelles av pseudonymet redaktøren Victor Eremitus (den seirende eneboeren). Han skriver i forordet at han har funnet papirer fra minst to forfattere i et hemmelig rom i et skrivebord. Han har forsøkt å finne eierne av papirene uten å lykkes og velger til slutt å gi dem ut fordi han synes at innholdet i papirene har offentlig interesse. Forordet til redaktør I. W. Hess i *The Blazing World* har klare likhetstrekk med forordet til Victor Eremitus. Første del av *Enten- Eller* er nedtegnelsene til en person kalt A. Han er en estetiker som er opptatt av og skriver om estetiske problemstillinger. Men A hevder at teksten *Forførerens Dagbok* er skrevet av en annen som undertegner med Johannes. Det betviler Viktor Emeritus, han hevder han kjenner igjen As språkdrakt og tankegang. Emeritus foreslår at grunnen til at A ikke vil vedkjenne seg teksten er at han er engstelig for sitt eget produkt: ”Det er virkelig som om A selv er blitt redd for sitt dikt, som lik en urolig drøm fortsetter å engste ham også mens den blir fortalt” (Kierkegaard, *Enten-Eller* Første del 17). *Forførerens Dagbok*, er som sagt skrevet av en som undertegner med Johannes Forførerens. Johannes kjennetegnes ved at målet hans er å oppnå størst mulig estetisk nytelse. Dagboken kan leses som en innføring i estetiske overveielser knyttet til arbeidet med å forføre en ung pike. De estetiske overveielsene gjøres helt løsrevet fra etikk. *Forførerens Dagbok* ender med at han forfører Cordelia. Så forsvinner han, ydmyker henne, for Johannes har mistet all interesse for henne når spillet er over. Andre del av *Enten-Eller* er etikeren Bs brev til Johannes Forførerens. Han har et annet syn på forholdet mellom estetikk og etikk, han mener at etikken fører oss til en høyere form for erkjennelse enn estetikken alene. Han skriver brev til Johannes. Ved sin argumentasjon prøver han å redde Johannes Forførerens fra det B oppfatter som en villfarelse, at det høyeste gode i livet er skjønnhet og nytelse.

Søren Kierkegaard hevdet at menneskelig erkjennelse går gjennom tre stadier. Det estetiske stadiet er det laveste, så følger det etiske og det høyeste erkjennelsesstadiet er det religiøse. Som nevnt i kapittel én var hensikten for Kierkegaard bak å skrive *Enten- Eller* at den enkelte leser skulle reflektere over teksten. For deretter forhåpentligvis komme til at hverken det estetiske eller det etiske livsvalget var tilstrekkelig og derfor ville velge å være religiøs. Kierkegaards tanker om distinkte erkjennelsesformer, og at du har dikterisk frihet til å uttrykke dem via pseudonymer, er helt i tråd med Bakthins tanke om at det som karakteriserer romanen er at den har flere stemmer¹⁰. *Enten – Eller* er en flerstemt tekst der

¹⁰ *Enten –Eller* blir av flere karakterisert som roman

ulike språk kolliderer. Kierkegaard bruker en flerstemt tekst for å få den enkelte til å velge mellom ulike livsanskuelser.

***The Blazing World* - flerstemthet**

The Blazing World består av stemmer som kolliderer på flere nivåer. Dette er også en tekst der de mange, ulike stemmene åpner opp for konfrontasjoner mellom ulike livsverdener. Møtene med den andre, en annens livsverden får ulike utfall, et kjennetegn ved karakterene hos Hustvedt er at de har porøse grenser. Møtet med den andre kan føre til store endringer i opplevelsen av identitet og mening hos den enkelte. Jeg vil som sagt argumentere for at Hustvedts opptatthet av det relasjonelle, det dialogiske, får dybde av å tenke rundt begrepet polyfoni og flerspråklighet. Heteroglossia slik Bakthin bruker begrepet øker forståelsen for hvordan den enkelte er i språket, hvordan den enkelte begrenses av de begrepene den andre bruker for ”å se” deg, samtidig som språklig kollisjon åpner mulighetsrom for den enkelte.

Bakthin er naturlig nok den første som ville påpeke at hans ideer ikke ble til i et tomrom. I neste punkt vil den viktige påvirkningen fra Hegel bli omtalt. Men først hvordan Hegel også er en påvirkning hos Hustvedt.

2.1.1 Hegel og Bakthin– Menneskets avhengighet av den andre

Litteraturforsker Christine Marks hevder følgende: ”To Hustvedt dialogical exchange is the basic condition of human existence” (C. Marks 33). I følge Marks har Hustvedt i sitt forfatterskap skrevet ulike historier hvor temaet er at vi ikke kan eksistere uten den andre. I *What I loved* sier protagonisten Leo mens han reflekterer over levd liv: ”The longer I live the more convinced I am when I say ”I”, I am really saying ”we”” (32). En av de filosofene som har vært viktig for Hustvedt i arbeidet med å skrive fram narrativer som reflekterer det dialogiske elementet, er ved siden av Bakthin, Martin Buber (1878-1965) og Georg Friedrich Wilhelm Hegel (1770-1831). Sistnevnte står sentralt i hennes tenkning omkring dialogens betydning (C. Marks 23 fotnote 14).¹¹ Det var Hegel som hevdet at det ikke er mulig å tenke

¹¹¹¹ Gjengivelse av deler av note 14 hos Marks: In an Intervju on December 9th 2005, Hustvedt also confirmed her dedication to Hegel’s philosophy: You can go back to the greeks and talk about dialogue, but I think the modern foundation of this for me is Hegel and selfconsciousness –

seg bevissthet om seg selv uten eksistensen av den andre¹². Denne tanken danner også grunnlaget for Bakthins tenkning.

Hegelpåvirkningen som Christina Marks påpeker som sentral i Hustvedts forfatterskap er tydelig også i *The Blazing World*. Harriet Burden reflekterer over Hegels herre/slave parabel når hun i notatbok O skriver om opplevelsen av å se filmatiseringen av seg selv som mann, med masken Richard, og Rune som kvinne med masken Ruina. Harrys refleksjoner speiler oppfatningen av Hegels tanke om den gjensidige avhengigheten mellom to for å få bevissthet om både seg selv og den andre. Når Rune spiller Ruina som et klynkende, men likevel forførende offer, får han aggresjonen fram hos Harrys maske Richard. Richard blir rasende og scenen slutter med at han slår Ruina som reagerer med latter når hun oppfatter aggresjonen hans. Harriet Burden skriver etter å ha sett maskespillet på film:

” The authoritarian Richard and the cringing Ruina were types lifted straight from melodrama or soap opera, but their immobile, artificial faces – my empty creations – enhanced the archetypal character of their struggle, and their gestures took a quality of pathos.

Pathos formel?

Master and slave locked in their contest for recognition?

Role-playing gone mad?

Cultural parody written in capital letters?” (242).

¹² Hos Hegel kaster subjektet tingene, objektene, ut fra seg. Hypotesen hans er at i denne utkastelsesprosessen blir subjektet bevisst seg selv. Hegel hevder at for at subjektet skal kunne ha et bevisst forhold til seg selv, er det avhengig av objektet.

Menneskelig bevissthet hos Hegel forutsetter gjensidig avhengighet mellom subjekt og objekt **Ugyldig kilde er angitt.**

Hegel hevder at bevissthet krever bevissthet om noe. Hva vi har bevisst om er ikke bare avhengig av hvilke objekter vi har rundt oss, men også hvilken tid vi lever i. Hos Hegel utvikler bevisstheten seg fra et enkelt stadium til, ved hjelp av menneskets fornuft, noe mer og mer komplekst, Verdensånden. Den enkeltes bevissthet blir en del av Verdensånden. En som lever i antikken vil altså ha en annen bevissthet omkring en sosial observasjon enn en som lever i vår tid fordi verdensånden i løpet av tiden fra antikken og fram til i dag har ved hjelp av fornuften klarlagt stadig sammenhenger i verden. I sitt verk *Phenomenology of Mind* beskriver Hegel kampen mellom herre og slave og viser den gjensidige avhengigheten mellom subjekt og objekt. (C. Marks 30). Marks fortolker bildet herren og slaven ikke som et bilde på menneskenes kår, men som et nødvendig dialektisk utviklingstrinn på veien mot gjensidig anerkjennelser mellom jeg og den andre. Når fornuften har avklart menneskenes avhengighet av hverandre vil det vokse fra et jeg til et vi i Verdensånden. ”What still lies ahead of consciousness, is the experience of what Spirit is – this absolute substance which is the unity of the different independent consciousnesses, which in their opposition, enjoy perfect freedom and independence: ”I” that is ”We and ”We” that is ”I”(*Phenomenology* 110).”

Redaktør I.V.Hess har lagt til følgende fotnote: "Burden is referring to the master/slave chapter in Hegel's *Phenomenology of Mind*, in which the philosopher argues that self-consciousness is achieved only through an agonistic battle with the other" (242).

Denne scenen i *The Blazing World* illustrerer hvordan Hustvedts lesing av Hegel inspirerer til å få en abstrakt tanke om relasjonalt til å bli et eksempel på en relasjon. Hegels poeng er at vi ikke kan ha bevissthet om oss selv uten den andre. Harriet er skremt og overrasket over det som skjer. Etter denne episoden strever Harriet med seg selv, hun føler hun har vist en side av seg selv som hun ikke kjenner og som skremmer henne. Episoden og hennes fortolkning av den er med på å åpne for ny selvrefleksjon.

"I, Mistress of the Masks, have created the whole shebang. Rune played along with it, nothing more. He played well. He was game, but it was my show wasn't it? Where is the boundary between the two inventions, Harry, the absurd masked beings on the screen? Can you draw the line? Have you given too much away? Are you vulnerable? That is the melody of your doubt" (248).

Maskespillet med Rune får henne til reflektere over hvorfor hun føler seg så sårbar etter å ha vært i en situasjon hun selv har ønsket. Prosjektet *Maskings* er hennes prosjekt og maskespillet med Rune var en konkretisering av det prosjektet. Det er spor av Hegels parabel om herren og slaven i sitatet over: "I, Mistress of the masks... it was my show wasn't it?" Rune er ingen passiv medspiller i Harriets prosjekt, han har sine egne regler for spillet, som han holder skult. Runes rolle i maskespillet får økt betydning når vi leser romanen med Hegels herre/slave parabel som bakteppe. Herre/slave parabelen åpner jo nettopp for en lesning av forholdet mellom Harriet og Rune som en kamp om identitet og virkelighetsforståelse.

Å slippe til mange virkelighetsforståelser er et av hovedpoengene i Bakthins romanteori. Polyfoni betyr mange stemmer. Som litterært begrep ble det kjent gjennom Bakthins teori om framveksten av romanen. Bakthin hevder i sin romanteori at det som gjør romanen helt ulik andre litterære genre, er at romanen tillater flere stemmer i teksten. Bakthin hevder at eposet er kjennetegnet ved at vi får fortalt en historie som ligger i fortiden. Den er lukket i den forstand at den ikke er relativ.

"In ancient literature it is memory and not knowledge that serves as the source and power for the creative impulse. That was how it was, it is impossible to change it: the tradition of the past is sacred. There is as yet no consciousness of the possible relativity of any past" (Bakthin 15).

Den episke fortellingen er hierarkisk. Det er ikke flere stemmer som slipper til for å fortelle

om flere virkelighetsforståelser, det er enighet om virkelighetsforståelsen, så det er nok med en stemme. I senmiddelalderen begynner prosatekstene å endre seg, nå skrives det fortellinger som ikke bare gjenskaper eksisterende samfunnsforhold, men har stemmer som også snur opp ned på de rådende forholdene. Rabelais og det karnevaleske nevnes hyppig som en forløper for den mangestemte romanen. Bakhtin hevder, helt i tråd med Harriet Burdens tanker om at oppdeling i kategorier ikke fanger opp hele mennesket : "An individual cannot be completely incarnated into the flesh of existing sociohistorical categories" (Bakhtin 37). For ham har romanen mulighet til, gjennom å vise oss alle språkene som er aktive i verden, å beskrive mennesket i en verden der det ikke finnes et svar, men flere svar og de svarene endrer seg over tid. Hegels tanker om menneskets forankring i historien, i tid og på et sted, finner gjenklang hos Bakhtin.

Bakhtin hevder i tråd med arven fra Hegel at språk og mennesker er en del av historien og at når et menneske ytrer seg vil ytringen bære den enkeltes erfaringer fra å leve i sin tid, samtidig som språket i seg selv også er bærer av både historie og kontekst¹³. Bakhtin bruker begrepet heteroglossia til å forklare forankringen av ytringer i historien og også for å forklare hvordan språket gjenspeiler kollisjonen mellom sentripetale og sentrifugale kreftene i verden:

"Heteroglossia: The base condition governing the operation of meaning in any utterance. It is that which insures the primacy of context over text. At any given time, in any given place, there will be a set of conditions-social, historical, meteorological, physiological- that will insure that a word uttered in that place and at that time will have a meaning different than it would have under any other conditions; all utterances are heteroglot in that they are functions of a matrix of forces practically impossible to recoup, and therefore impossible to resolve. Heteroglossia is as close a conceptualization as is possible of that locus where centripetal and centrifugal forces collide; as such, it is that which a systematic linguistics must always suppress. "

(Bakhtin glossary p. 428)

¹³ "This extraordinary sensitivity to the immense plurality of experience more than anything else distinguishes Bakhtin from other moderns who have been obsessed with language. I emphasize experience here because Bakhtin's basic scenario for a modeling variety is two actual people talking to each other in a specific dialogue at a particular time and in a particular place. But these persons would not confront each other as sovereign egos capable of sending messages to each other through the kind of uncluttered space envisioned by the artists who illustrate most receiver-sender models of communication. Rather, each of the two persons would be a consciousness at a specific point in the history of defining itself through the choice it has made – out of all the possible existing languages available to it at this moment – of a discourse to transcribe its intention *in this specific exchange*. (Bakhtin 1981)"s. Introduction XX v/ M. Holquist.

Bakthins språkteori gir også, vil jeg argumentere for, støtte til en antagelse om at det er spor etter Siri Hustvedt som forfatter i romanen *The Blazing World*. At hun har ambisjoner om å formidle noe til leseren utover selve historien om Harriet Burden. Utgangspunktet for Bakthins språkteori er at språket består av ytringer. En ytring for Bakthin er mer enn en grammatisk konstruksjon. Den som ytrer seg ønsker å bli forstått. Ytringer henvender seg til noen. I en tekst vil det bety at de ytringene teksten består av vil ha spor av stemmene til dem som har ytret seg. Ytringer inngår i det å skape mening. Hos Bakhtin er forfatteren en av flere stemmer som kommer fram i romanen. (Bakhtin Forord 8 og 12).

Litteratur og russiskprofessor Jostein Børtnes beskriver Bakthins estetiske prosjekt slik: ”For Bakthin ligger den estetiske opplevelsen ikke i fremmedgjøringen, men i møtet med den andres virkelighetsvisjon. Bakthin tolker både flerspråkligheten og annenspråkligheten som bevissthetens befrielse fra ordets makt” (Børtnes 59). Når språket brukes til å formidle en ny tanke, en annerledes måte å se verden på, da befri leserens bevissthet fra det fastlåste språket. Bakthin har gitt språket en paradoksal funksjon. Når romanen gir leseren nye innsikter brukes språket til å befri deg fra det samme språket.

2.2 Historier og stemmer i *The Blazing World*

Som jeg redegjorde for innledningsvis er det mange ulike stemmer som kommer til orde i *The Blazing World*. Kierkegaards stemme representerer det genreoverskridende mellom filosofi og fiksjon. Fotnotene som følger utdragene fra Harriet Burdens notatbøker kan leses som at den enkelte vitenskapsmann/kvinne eller filosof, det henvises til, får en stemme i romanen. Det samme kan vi si om alle de kunstnerne og personene som omtales. Disse stemmene kommer i tillegg til alle de personene som har skrevet bidrag til Hess sin bok om Harriet Burden og hennes prosjekt *Maskings*. Det utvalget jeg har gjort for å se nærmere på noen stemmer, er gjort for å få fortalt nok av historiene i *The Blazing World*, til å kunne bruke historiene som grunnlag for tolkning i dette kapittelet og i senere kapitler. Utvalget er også gjort for å vise hvor dramatisk forskjellige de livsverdenen vi presenterer for er framstilt. Det tredje kriteriet for å velge stemmer er at jeg ønsker å vise hvor synlig bruken av vitenskapelig og filosofisk kunnskap er i romanen.

2.2.1 I.W.Hess

Redaktøren I.W.Hess er en av de viktigste stemmene i Romanen. Det er han som bestemmer hvilke tekster, og hvilke deler av tekstene vi skal få lese. Hvilken historie forteller han? Det som har fanget Hess sin interesse er en artikkel i *The Open Eye*, et fagtidsskrift for bildende kunst, som skriver om Burdens prosjekt *Maskings*. I artikkelen forteller kunsthistorikeren Richard Brickman at han har mottatt brev fra da avdøde Harriet Burden som på en svært overbevisende måte beskriver hvordan hun gjennomførte arbeidet med *Maskings*. Som estetikkprofessor blir Hess fasinert av prosjektet. Han forsøker å finne Richard Brickmann fordi den beskrivelsen Brickman gir av Burdens prosjekt og hennes poetiserte personligheter ”meshed perfectly with my own thoughts” (2). Hess arbeider med sitt eget prosjekt *Plural Voices and Multiple Visions*. I sitt eget prosjekt skal han diskutere arbeidene til Søren Kierkegaard, M.M Bakthin og kunsthistorikeren Aby Warburg (2). Hva karakteriser stemmen til Hess?

Vi møter ham tre ganger, i innledningskapittelet der han redegjør for boka om prosjektet *Maskings* tilblivelse, og i intervjuet med Runes søster Kirsten Larsen Smith samt i intervjuet med kunstforhandleren William Burrige, som forhandlet Runes kunst. Gjennom Burdens datter Maisie har han fått tilgang til Burdens notatbøker. Disse notatbøkene danner grunnlaget for Hess sitt arbeid med boka. Harriet Burden skrev mange notatbøker samtidig, og hun skrev ofte udatert. Notatbøkene fikk navn etter bokstavene i alfabetet. Alle bokstavene er brukt, men de finner ikke notatboka med navn I.¹⁴ Hess kommenterer: ”Burden wrote so much and so broadly that my dilemma as an editor turned on the crucial question: What do I put in and what do I leave out?” (7). Hess er som nevnte tidligere kunsthistoriker og forsker. Han har trening i å avgrense temaet, samle inn stoff på en måte som leseren kan vurdere er tilfredsstillende i forhold til problemstillingen. ”I have focused my intention on *Maskings* and included only passages that directly or indirectly relate to the pseudonymous project” (7). Han beslutter, i tillegg til å bruke notatbøkene, å samle inn enten skriftlige eller muntlige bidrag fra personer som hadde kjennskap til eller på en eller annen måte var involvert i *Maskings*. Det er Hess som utstyrer Harriet Burdens notatbøker med fotnoter, ikke for å legge noe til, men for å klargjøre betydningen av det akademiske arbeidet i notatene hennes, det han oppfatter som betydningen:

¹⁴ *The Blazing world* kan leses som identitetsjakt.

”I have done my best to assemble the texts into a reasonable order and to provide notes for Burden’s writings when needed for clarification, but the words belong to the contributors, and I have let them stand with only minor editorial intervention” (11).

Det er Hess sin påpasselighet med ikke å forandre på tekstene til bidragsyterne som gir det Bakthin kaller en polyfon tekst. Hver stemme framstår med sitt språk og sin egen livsverden. I Hess sin verden er det viktig å fortolke og viktig at fortolkeren får tilgang til det som skal fortolkes uten et fortolkende mellomledd. Hess sin ryddighet og åpenhet knyttet til innsamling og redigering av materialet gir leseren av boka bedre muligheter til å vurdere hva som skjedde rundt prosjektet *Maskings* enn hvis han hadde foretatt fortolkningen for oss. ”The best policy may be to let the reader of what follows judge for him-or herself exactly what Harriet Burden meant or didn’t mean and whether her account of herself can be trusted” (11).

Hess er ikke av den typen forsker Hustvedt kritiserer¹⁵ for å forsøke å fjerne seg selv helt fra teksten. Tvert imot går han i intervjuet med kunstforhandler William Burrridge utover normene for en forsker som skal innhente informasjon. Han er ikke redd for å påvirke intervjuobjektet sitt: “Hess:....For her, Rune was an essential character in the theater, she called *Maskings*, probably the most important one, because the two of them seemed to have been involved in some kind of one-upmanship and competition that played itself out in numerous ways. His death came as a blow to her, and from her writings it is clear she felt implicated in some way

Burrridge: I thought you were interviewing me” (281).

I samme intervju gir Hess også uttrykk for at han tror Harriet Burden var ansvarlig for *Beneath*, det prosjektet Rune hevder er hans verk. Hess legger til at for ham er det ikke kun å få klarlagt faktaene som interesser. Han er interessert i hva som skjer når du skaper noe med en annens identitet som maske. Hva skjer med egen identitet? Hess er interessert i å fortolke hva som skjedde i det relasjonelle rommet som oppsto mellom Harriet Burden og Rune. De poetiserte personlighetene interesserte Burden og de interesserer Hess:

¹⁵ Siri Hustvedt skriver i artikkelen *Borderlands: First, Second and Third Person Adventures in Crossing Disciplines* at svært mange akademikere gjør sitt ytterste for å framstå som objektive, som om deres blikk på verden ikke har betydning for hva de ser. Hustvedt er som nevnte tidligere svært kritisk til mangelen på refleksjon over forutsetningene for å produsere kunnskap, som hun mener hun ser en klar tendens til på mange felt. Hess stemme i *The Blazing World* rammes bare delvis av en slik kritikk.

Even if Rune never had a single idea, drew a line of the plans or lifted a finger in the construction of *Beneath*, I believe Burden would have said it could not have existed without him, that it was in some important way created between her and him. That is probably also true of *Houdini*, except that he made it” (280).

I romanen *The Blazing World* er redaktør Hess den stemmen som er mest interessert i og som forstår mest av Harriet Burdens prosjekt *Maskings*. Med Hess sitt akademiske interessefelt som bakteppe og hans fortolkning av Burdens prosjekt, får teksten fram et av hovedtemaene i vår roman og i hans bok. Hva som rammer inn oppmerksomheten vår, påvirker hva vi ser av verden.

2.2.2 Harriet Burdens stemme

Som nevnt får vi som lesere tilgang på Burdens egen stemme gjennom de tjuefire notatbøkene Hess har satt inn utdrag fra. Harriet Burden veksler fra å framstå som arrogant og smålig, til hjertevarm og raus. Vi får innblikk i et nysgjerrig, søkende og hardt arbeidende sinn, med en voldsom sårbarhet og et voldsomt raseri. Fra notatbok B får vi et innblikk i Harriets egne reaksjoner på sitt første møte med Rune. De diskuterer kunst og vitenskap. Rune snakker om kunstig intelligens som utvidet bevissthet, kunstige lemmer som responderer på nervesystemet. Harriet tenker at det er jo sant, men hva betyr det. Hun påpeker at selvbevissthet ikke er noe nytt og han kontrer at teknologien er ny. «We don’t agree, but that might be the pleasure, the sharp back – and – forth, the agon with a worthy partner. I recommended papers and books to him, and he wrote them down. Read Varela and Manturana¹⁶, I said. He said he would” (160,161). Harriet beskriver hvor spent og glad hun ble da hun fikk en mail fra Rune etter dette møtet. Hun tror kanskje hun har truffet en som vil forstå hva hun har kunnskap om og, selv om de er uenige, svare henne på det hun sier. Bruno, kjæresten hennes hører på henne, men vet ikke alltid hva hun snakker om. Ingen forstår hva jeg snakker om kommer det som et klagerop fra Harriet Burden.

I denne beskrivelsen Harriet gir av møtet med Rune, og hennes refleksjoner i etterkant, kommer flere aspekter ved Harriets stemme fram. Hun håper hun har møtt en verdig samtale partner. ”Worthy” er et ord ikke så mange ville brukt, og det forteller oss om et menneske

¹⁶ I *The Blazing World* er det satt inn en omfattende fotnote her som forklarer at Varela og Manturana var chilenske nevrobiologer og filosofer som skrev *Autopoeisis and Cognition: The Realization of the Living* fra 1972. Hess har lagt til at Harriet Burden nevner denne boka gjentatte ganger i sine notater om egen lesning. I notatbok P har hun sitert fra boka :” Living systems are units of interactions; they exist in an ambience. From a purely biological point of view they cannot be understood independently of that part of the ambience with which they interact; the niche, nor can the niche be defined independently of the living system that specifies it”(9). Hess har lagt til at denne posisjonen om å være i kroppen samt innelukket i omgivelsene står i opposisjon til teorier om at hjernen kan etterlignes av en maskin.

som har høye tanker om egen kunnskap og intellektuelle kapasitet. Hennes henvisning til Varela og Manturana, kombinert med Hess sin fotnote, er et av de utallige eksemplene som lar leseren forstå at hun er svært kunnskapsrik innenfor flere fagområder.

Harriet Burden er svært opptatt av hvordan hukommelsen virker. Hun skriver i notatbok B datert januar 2000:

”Self-examination results in confabulation.

Confabulation is the falsification of episodic memory in clear consciousness, often in association with amnesia, in other words, paramnesias related as true events.”*

(146).

Dette skriver Hess i en fotnote er en standard definisjon av konfabulasjon i nevrologi. Han forklarer at noen hjerneskadde fyller huller i hukommelsen med historier som skapes ubevisst og som ikke er sanne. Burden utvider tankene rundt konfabulasjon til også å gjelde hukommelsens forvrengninger i ikke psykisk syke menneskers strev med huske hva som skjedde langt tilbake. Hess gjør oss oppmerksom på at Harriet Burden, i notatbok U, har lange passasjer knyttet til gammel og ny forskning på hukommelse og at hun henviser til en rekke nevrologiske avhandlinger. Harriets stemme er både analytisk og et skrik av følelser.

Hvor arrogant hun kan være, kommer fram i omtalen av tjuefemårige Anton Tisch, hennes første mannlige maske i utstillingen *The History og Western Art*. I notatbok A, skriver hun om Anton. De er blitt kjent og han har sagt ja til å være masken hennes:

”...the boy had attended the school of Visual Arts, did not know who Giorgione was but considered Warhol the most important artist of all timeHe explained that his art referred directly to Warhol, while also pointing to the phenomenon of reality TV, although it was difficult to glean this information from the banal images he showed me. He liked the term conceptual and used it a lot, not unlike the way Edgar used man. Anton was not a bad kid. He was just stupendously, heartbreakingly ignorant”

(40).

Her er hjertevarme, rause Harriet Burden byttet ut med den arrogante. De beskrivelsene vi får av Harriet gjennom hennes egne notatbøker og gjennom de andre stemmenes bidrag skriver fram et mangefasettert portrett av Harriett Burden. Spørsmålene om hvordan den enkeltes identitetsforståelse vokser fram og hva som skjer når identitetsforståelsen endres, blir en

underliggende diskusjon i teksten. Hva skjer i det relasjonelle rommet mellom to mennesker, hvordan påvirker du den enkelte og hvordan blir du påvirket?

2.2.3 Oswald Case

Oswald Case er journalist, skriver om kultur, og var en venn av Rune. I *The Blazing World* har han skrevet to tekster for å bidra med sin oppfatning av prosjektet *Maskings*¹⁷. Case kommer fra lavere middelklasse, er utdannet fra Yale på stipend og starter sin yrkeskarriere som kjendisjournalist. Deretter er han frilanser på kulturstoff før han får fast ansettelse i kulturmagasinet *The Gothamite*. I forbindelse med jobben der, anmelder han det første prosjektet i *Maskings*, *The History of Western art*. I 2002 intervjuer han Rune for samme magasin og de blir ifølge Case venner, noe de forblir fram til Rune dør i 2003. Hva er det som karakteriserer Oswald Case' sin stemme. Han er ironisk, distansert og ofte ondskapsfull i beskrivelsene av andre, som i beskrivelsen av Harriet Burden da han traff henne i forbindelse med *The History of Western art*:

” The first time I recall laying eyes on the womanShe looked like a cartoon character, big bust and hips, huge - six-five, maybe- a galumphing jump-shot-sized broad with long, muscular arms and giant hands, and unhappy combination of Mae West and Lennie in *Of Mice and Men*” (46).

I beskrivelsen benytter Case tydelige distanserende elementer. Han bruker uttrykket ”the woman”, som skaper ekstra avstand mellom ham og Harriet. Han etterligner en ”objektiv” beskrivende stil og kombinerer denne stillen med å mane fram et bilde av en blanding av Mae West og karakteren Lennie, hensikten er latterliggjøring.

“I wrote to inflate them (leserne(mitt innsett)). This meant never, ever making a reference they might not understand: anything too highbrow was a no-no. The idea was to stroke their insecurity, not to bring them out” (42).

Case har ingen planer om å kommunisere med leserne sine fordi han har noe interessant å meddele. Han pumper opp egoene deres ved å gi dem det de vil ha. Han spiller et spill med lesernes usikkerhet, passer på å berolige dem med formen og for all del ikke provosere fram usikkerheten deres. Når Case beskriver sin egen virksomhet, lar han oss tro at han befinner seg på toppen av næringskjeden og spiser de under. Case er ironisk på flere nivåer. Sitatet over kan leses som det Søren Kierkegaard kaller ironisk eller estetisk livsholdning¹⁸. Det

¹⁷ De to tekstene utgjør 23 sider i romanen

¹⁸ Sitatet som følger kommer fra *Om Begrepet Ironi*, den elektroniske danske utgaven. Dette er fra annen del av

finnes ingen mening i verden. Lindringen fra denne erkjennelsen er å underholde seg selv. Han benytter seg også av ulike ironiformer som for eksempel det Paul de Man kaller ”Praise as blame”¹⁹.

”The poor, neglected woman who couldn’t find a Gallery! Poor Harriet Burden, rich as a Croesus in five – hundred dollar hats, the widow of one of the shrewdest dealers ever to work in New York City. My heart goes out to her. It throbs with sympathy” (181).

Case har ingen sympati for synspunktet at Harriet Burden hevder at hun ble oversett på kunstscenen fordi hun var kvinne. Han kombinerer hennes påstand om at hun er blitt neglisjert, med en karakteristikk av hvor privilegert hun var både materielt og nettverksmessig gjennom mannen sin. Case behersker effektiv bruk av retorikk til latterliggjøring. Han bruker også vitenskapelig kunnskap for å argumentere *mot* at kvinner er diskriminert i kunstverdenen. Han henviser til Steven Pinkers bok *The Blank Slate* der Pinker viser til undersøkelser som finner markante forskjeller mellom kvinner og menn. Flere tester viser at menn scorer høyere enn kvinner på visuo/spatiale ferdigheter og mental rotasjon.

I følge Case finnes det ikke dybde i vår verden. Oswald Case hevder at Rune var et menneske av sin tid, han ble skapt av media og virtuelle virkeligheter. Han hevder videre at ingen kjente Rune, at hans kommentar om sin autobiografi som etterligning (fake), falsk, både var ”dyp” og overfladisk.

”There can be no depth in our world, no personality, no true story, only images without substance projected everywhere instantaneously. Soon we will have communication devices implanted directly into our brains. The distinctions between reality and image are already fading. People live in their screens. Social media is replacing social life” (188).

avhandlingen og nærmere angivelse gis under:” Her have vi altsaa Ironien som den uendelige absolute Negativitet. Den er Negativitet, thi den negerer blot; den er uendelig, thi den negerer ikke dette eller hiint Phænomen; den er absolut, thi det, i Kraft af hvilket den negerer, er et Høiere, der dog ikke er. Ironien etablerer Intet; thi det, der skal etableres, ligger bag ved den. Den er et guddommeligt Vanvid, der raser som en Tamerlan og ikke lader Steen paa Steen tilbage. Her have vi altsaa Ironien.

BI D3 276 D1 335 D2 362

Et 279 Ft 237 Gt 266

http://library.nlx.com/xtf/view?docId=kierkegaard_da/kierkegaard_da.02.xml;chunk.id=div.kierk.bi.10;toc.id=div.kierk.bi.10;jumped2page=404;brand=default

¹⁹ Paul de Man skriver om ”praise as blame” i essayet *The Concept of Irony* i essaysamlingen *Aesthetic Ideology* (Man 165)

Denne stemmen som omtaler verden som et sted uten dybde, har at språk og bruk av språket som tar oss lesere inn i hans livsverden. Hans beskrivelse av kunstverdenens knefall for narsissisme er også et praktisk eksempel på Bakthins begrep Heteroglossia:

” He was too complicated to be a nice guy, but then niceness is not only overrated, it’s far less attractive than it’s cracked up to be. People love a large beafy ME. They say they don’t, but in the art world a cowardly, shrinking personality is repellent (unless it has been highly cultivated as a type), and narcissism is a magnet” (179).

Språket vi snakker er ikke et språk, men sammensatt av deler av ulike språk.^{20 21} Ordet narsissisme fører oss i forbindelse med flere språk, den greske myte verdenen, fagspråk som psykiatri og kunstkritikk. Oswald Case sin livsverden rommer alle disse språkene + en mengde andre. Oswald Case bruk av ordet narsissisme kolliderer med de andre språkene ordet er en del av. For ham har ordet positive konnotasjoner så lenge narsissisme hos kunstnere fører til økt kunstsalg. Omtalen av narsissisme som en magnet er positivt ladet, han gir ikke til kjenne noen motforestillinger. Han henviser til Picasso som ifølge Case spiste folk til frokost, og hans poeng med historien er: se hva han er verdt.

At Case sin livsverden og identitetsfølelse kolliderer med noen av de andre karakterenes oppfattelse av ham kommer fram i historiene som fortelles av Phinney Eldridge, Harriets annen maske, og Harriet Burden selv. Eldridge beskriver Oswald Case som en kjendiskåt dverg (Eldridge anslår ham til litt under 1.60.(mitt innsett)) (134). Eldridges blikk på Oswald er et eksempel på språkets evne til å redusere den enkelte. Oswald Case sin beskrivelse av Harriet og hans utvalg av kunnskap for å argumentere mot Harriets påstand at kvinner diskrimineres i kunstverdenen illustrerer hvor avgjørende den enkeltes rammer er for hva vi ser.

2.2.4 Rune

Rune får også indirekte en stemme i romanen gjennom det andre skriver om ham og gjennom intervjuene med søsteren hans Kirsten Larsen Smith. Før intervjuet med søsteren han har vi

²⁰ Ordet narsissisme kommer fra den greske myten om Narkissos²⁰. Han var ynglingen som var så vakker at han falt i staver av sitt eget speilbilde og råtnet opp mens han beundret bildet av seg selv. Denne myten oversatt til tenkning i vår tid er den sykelige opptattheten av, ikke seg selv, men speilbildet av seg selv. Når du ikke lenger har kontakt med deg selv kun med et speilbilde av deg selv kommer psykosen. Det oppstår en realitetsbrist, du har ikke kontakt med verden, men med et bilde av den (Nordby 105). I psykiatrien er narsissisme betegnelsen på en sykdom når en ens egen nytelse av seg selv går ut over andre. Da kalles det en narsissistisk personlighetsforstyrrelse²⁰.

²¹ Det amerikanske klassifikasjonssystemet DSM-IV har anført narsissistisk personlighetsforstyrrelse som en egen type av personlighetsforstyrrelse med klare inklusjons- og eksklusjonskriterier, mens ICD-10 som brukes i Europa ikke inkluderer narsissistisk personlighetsforstyrrelse som en egen type. (Malt, Ulrik SNLnett).

fått vite at han både gir ulike beskrivelser av barndommen sin, og av hva som skjedde da han forsvant fra kunstscenen ett års tid i 1995-1996. Til Harriet

Rune dør i 2003 og I.W.Hess får ikke et intervju med søsteren før i 2011. I mellomtiden har Oswald Case utgitt biografien *Martyred for Art* og søsteren til Rune er indignert over hvordan oppvekstforholdene deres blir beskrevet. Det er riktig at moren drakk, men ellers var de en vanlig middelklassefamilie. De hadde to biler og faren eide det største bilverkstedet i området. Moren hadde collegeutdannelse og hadde de bodd på et større sted mener Kirsten at hun ville drevet med design av klær ikke bare omsying og mønstersying. Morens drikking var et problem for barna. Rune ble ofte hjemme fra skolen når moren hadde hatt en fyllekule. Han passet på moren og støvsugde og vasket. Broren var fire år eldre enn henne og hun opplevde ham som omsorgsfull. Hun forteller imidlertid at han hadde sider som hun ikke forsto. Han begynte å stjele småting, både hjemme og ute. Kirsten fortolker det som om han trengte å ha noen hemmeligheter. Hun husker at han løy en del. Oswald Case har i sin bok omtalt lyvingen som en måte å iscenesette seg selv på, altså som noe positivt. Kirsten fnyser av den vurderingen, hun spør hvorfor kunstnere skal kunne frigjøre seg fra etiske regler.

Oswald Case skriver at Rune aldri var personlig i kunsten sin, det hevder Kirsten er helt feil. Hun var utsatt for en bilulykke som barn og måtte gjennom mange plastiske operasjoner før hun fikk et nytt ansikt. Hun utdannet seg til kraniofacialtekniker for å kunne hjelpe andre. Da hun hørte om Runes utstilling *The Banality of Glamour* var hun sikker på at den var påvirket av hennes historie. Den sanne historien om det året Rune var borte fra kunstscenen er ifølge Kirsten helt annerledes enn de ulike historiene Rune har fortalt til offentligheten. Rune er tilstede da faren deres faller ned en trapp og dør. Etterpå er han dypt deprimert og Kirsten tilbyr ham å bo hos henne. I begynnelsen bare ligger han og ser i taket. Han blir medisineret og blir bedre. Men bedringen medfører også at han blir kritisk til Kirstens liv. Han kritiserer smaken hennes, kjæresten hennes, ambisjonene hun har for livet sitt. Den siste morgen han bor der krangler de, og han antyder at det var han som dyttet faren ned trappen. Kirsten blir urolig, men Rune stopper ikke der, han hevder at moren misbrakte ham seksuelt da han var yngre. Kirsten blir rasende og sier at han må flytte. Da hun kommer tilbake etter jobb har han rasert hele leiligheten. Rune dukker opp igjen som en del av New Yorks kunstscene. Kirstens historie er opplysende fordi identitet har sammenheng med biografi. Vi vet mer om ham nå og kan danne oss et bilde av et menneske med flere sider.

Siri Hustvedt har i flere av sine andre romaner skrevet om personer med hva psykiatrien kaller avvikende personlighetstrekk. I *What I Loved* er portrettet av Mark både sår og skremmende. Hvordan kan vi forklare utviklingen av flere ulike personligheter, avhengig av hvem du samhandler med og ingen medfølelse med omgivelsene, bare et ønske om å bli likt? Kristina Leganger undersøker i sin masteroppgave *I am because You are* om portrettmotiv, i dypeste forstand hvem som ser deg og hvordan du blir framstilt, kan kaste lys over Marks utvikling. Leganger fortolker Marks stemor Violets svar til at det var i møtet med familien sin at han er blitt den han er blitt (Leganger 77). Det er karakteren Violet i *I am because You are* som introduserer begrepet mixing i Hustvedts romaner. Begrepet er en del av Hustvedts dialogiske tenkning og beskriver det som skjer i rommet mellom mennesker. Vi påvirker hverandre, grensene mellom den ene og den andre er uklare. Rune har som Mark antisosiale trekk, men etter å ha lest hans oppveksthistorie er det vanskelig å unngå å tenke at han også er blitt den han ble i møtet med sin egen familie. Søsteren stiller et interessant spørsmål i intervjuet.

”Rune played perfect, if you know what I mean, the model citizen, the all-around nice American boy , but it was partly an act, a put on. I used to see it happening when he talked to Mom and Dad or other grown-ups. He’d get this special hidden look on his face, a disguise, really. With his friends he was different tougher and cooler, but was that really him? I don’t think so” (332).

Kirsten tror han ble ensom av å måtte gjemme seg selv så mye og at det var en av grunnene til at de to hadde det så morsomt sammen. Han trengte henne å leke med, helt til moren døde da Rune var 16 og Kirsten 12 år.

Oswald Case er den som gir oss flest opplysninger om Rune som kunstner, han var også hans venn. Han har tatt opp noen av samtalene på bånd, i forbindelse med jobben sin som journalist. Her er Runes forklaring på suksessen til en sine egne utstillinger:

”*The Banality of Glamour* did well because collectors found it edgy. They liked the reference to Hanna Arendt²², even though they’d never read her book. I’ve never read it either. But the play on glamour and evil is fun because evil is not supposed to be banal but now glamour is” (180).

Rune har en klar analyse av hvorfor utstillingen hans slo igjennom. Samlerne liker at ting er litt på kanten. Når det assosieres til jødeutryddelsene under krigen, til en bok ingen har lest,

²² Hanna Arendt skrev boka *The banality of evil* om rettsaken mot Eichmann i Jerusalem

blir Runes dokumentering av plastisk kirurgi også resonansbunn for den medisinske eksperimenteringen med jødene under krigen. Etter å ha lest intervjuet med Kirsten, forstår vi at utstillingen var langt mer personlig enn vi først har trodd og at den utstillingen for Rune ikke har handlet bare om det banale ved overflaten, ved glamour, men også om nødvendigheten av å ha en overflate. Kirsten måtte få et nytt ansikt, en ny overflate for å kunne fungere etter bilulykken som smadret hennes eget ansikt. Jeg kommer tilbake til Runes kunstsyn i kapittelet om ironi.

2.2.5 Rachel Briefman

Rachel Briefman kommer gjennom teksten til oss som svært behagelig og full av kunnskap. Rachel vokser opp som eneste jente sammen med to brødre i en ganske kaotisk familie med høyt støynivå. Hun er fulltidspraktiserende psykiater, gift, barnløs. Innledningen på hennes første skriftlige bidrag gir oss muligheter til å karakterisere stemmen

”I agreed to contribute to this book only after long conversations with Maisie and Ethan Burden, as well as with Bruno Kleinfeld, the companion of Harriet’s last years. I also corresponded with professor Hess and became convinced that this book about my friend Harriet Burden would illuminate aspects of her life and art for the many people who have now discovered her work” (48).

Rachel Briefman framstår som svært veloverveid og rolig. De brå kastene som karakteriserer Harriet Burdens stemme er helt fraværende hos henne. Hun understreker at hun bruker sin stemme for å belyse sider ved sin venn Harriet Burdens liv og kunst. Hun ønsker å gjøre det for hun tror det kan øke forståelsen for Burdens kunst. Rachel har tro på egen kunnskap og evne til fortolkning. Hun gir oss et unikt innblikk i Harriet Burdens barndom, ungdom og tidlig voksenliv som ingen av de andre stemmene, bortsett fra Burden selv har informasjon om. Hun møtte Harriet da de var tolv år gamle i 1952 på pikeskolen Hunter High School. De satt ved siden av hverandre og Rachel la merke til at Harriet, selv om hun var en svært oppmerksom elev, alltid tegnet. ”Her hand appeared to move by itself, idly but with uncanny precision. From a few lines sprang characters, scenes, still lifes” (48). Første gang Rachel komplementerte tegningene hennes, laget Harriet et skummelt fjes og kalte hånden sin ”The Beast with Five Fingers”. En allusjon til skrekkfilmen med samme navn der en musikers amputerte hånd både myrdet og spilte piano. Hånden levde sitt eget liv.

Rachel Briefman er som psykiater oppmerksom på hvordan minnene våre påvirkes av senere erfaringer, kunnskapstilegnelse er en del av de erfaringene, så hun ser Harriet Burdens tegninger og kunst i et nytt lys når hun reflekterer over Burdens liv og arbeid i forbindelse med boka om Burden.

”Although I wouldn’t have said it at the time, her drawings and later her paintings and sculptures seemed to have been made by a person i didn’t know, but whom she didn’t know either. She needed the Beast with Five Fingers, a creative imp that broke through the restraints that bound her as surely as ropes or chains” (49).

Som nevnt tidligere aktualiserer denne romanen spørsmål om identitet. Rachel Briefman har en begrunnet oppfatning av at Harriet Burden ikke kjente seg selv. Hun beskriver et møte med Harriet, Harriet kommer rett fra analyse hos Dr. Fertig. og hun stiller spørsmålet om det ikke er rart at vi ikke selv vet hvem vi er. ”I mean we know so little about ourselves it’s shocking. We tell ourselves a story and we go along believing in it, and then it turns out, it’s the wrong story, which means we leaved the wrong life” (53). Harriets følelse etter å ha vært i analyse, er at hun er et mysterium for seg selv. Hun har fortalt seg selv en historie om seg selv og nå føler hun at den ikke kjennes riktig lenger. Det er tid for revisjon. Rachel Briefman skriver om hvordan de den ettermiddagen satt og snakket om selvbedrag og om Harriets raseri knyttet til sin skjebne. Hun oppsummerer diskusjonen deres og sine egne refleksjoner over hva som kunne forklare Harriet Burdens liv:

“Neither her family story nor cultural politics nor her temperament can explain what happened to her. There are clouds in all of us, and we give names to them, but the names make divisions that are always there. There were storms inside Harry, whirlwinds and tornadoes that went their various destructive ways. Her suffering ran deep, and her suffering did not begin as an adult. I remember her standing in front of the mirror, tears streaming down her face. She was probably fifteen or sixteen. “I hate the way I look. Why did I turn out this way?”” (53).

Den erfarne psykiateren Rachel Briefman hevder at Harriets fortvilelse var noe mer enn vanlig ungdommelig hormonell desperasjon. Hun hatet bildet av seg selv, hun forstod ikke hvem hun var og lidelsen hennes var dyptfølt²³.

Rachel Briefmans bidrag til boka om Harriet Burden illustrerer, som alle bidragene gjør på ulike måter, at vi ser omgivelsene rammet inn av våre egne erfaringer. Harriet Burden vokser

²³ Harriet Burden identifiserte seg med monsteret i Frankenstein og Rachel Briefman føler når hun leser boka om igjen at det er Harriet som snakker til henne når monsteret sier: My person was hideous and my stature gigantic. What did this mean? Who was I? What was I? Whence did I come? What was my destination? ” (Hustvedt, The Blazing World 54)

opp som enebarn i en familie preget av ro og orden. Rachel Briefman sammenligner som barn sin egen familie, der de var tre barn og konfliktnivået kunne være høyt, med Harriets rolige familie. Rachel forteller at hun var misunnelig på den rolige atmosfæren i det Burdenske hjemmet, men at hun i ettertid ser at den roen var på overflaten: "I now think that Ruth Burden ordered her world to keep anxiety at bay and to preserve the quiescent surface of her husband, who was roiling underneath and drank his three martinis every evening to subdue the rising floods" (52).

Rachel Briefmans bidrag er ikke fulle av fotnoter, men hun leser Harriets historie i lys av sin egen fagkunnskap som psykiater og analytiker. For fortolkningen av romanen *The Blazing World* er det viktig at vi møter en stemme som representerer et fag der følelser står sentralt for å forstå mennesket. Hvis Rachels stemme ikke hadde vært med ville vi mistet en stemme som fortolker deler av det kunnskapsstoffet som ligger i Harriets tekster og i fotnotene.

2.2.6 Sweet Autumn Pinkney

Sweet Autumn Pinkney er en ung kvinne som er inne i alternativ åndelighet. Hun ser menneskers aura og kan rense den, får beskjeder fra engler og har stor tro på at det er mer mellom himmel og jord enn det vitenskapen kan redegjøre for. Hun er Anton Tisch, Harrys første mannlige maske, sin kjæreste før og under utstillingen *The History of Western Art*. Her er hennes beskrivelse av Anton:

"..whatever other people might think, Anton was definitely not a dumb person. He read books, and he thought about big ideas. When I met him he had this book called Anti-Octopus by two French guys that had something to do with how Freud was wrong, and it was very intellectual" (Hustvedt, *The Blazing World* 98).

Hennes karakteristikk av Anton og Harriets nedtegnelser om Anton spriker. Harriet opplever sin kunnskap og sin tenkning som så forskjellig fra Anton Tisch sin verden at hun synes det er uinteressant å kommunisere med ham. Hun kan ikke snakke med ham om kunst fordi han er så hjerteskjærende ignorant. De to stemmene til Sweet Autumn Pinkney og Harriet er eksempel på det som Bachtin beskriver som romangenrens egenart at den lar forfatteren skrive fram stemmer som representerer ulike verdener.

"The () form for incorporating and organizing heteroglossia in the novel – a form that every novel without exception utilizes – is the language used by characters. – The language used by characters in the novel, how they speak, is

verbally and semantically autonomous, each character's speech possesses its own belief system, since each is the speech of another in another's language (Bakhtin Discourse in the novel s. 315).

2.3 "Doublevoicing" og forfatter nærvær

Denne romanteksten har mange lag. En av de tingene som oppnås ved å sette stemmer opp mot hverandre er at leseren gis anledning til å reflektere over de livsverdene vi presenteres for. Hvis vi som lesere er fjernt fra shakraenes verden vil vi more oss over framstillingen av Sweet Autumn Pinkney. På den annen side får vi gjennom hennes naive, men avgjort hjertevarme tilnærming til verden, litt avstand til den verden som vi blir bedt om å forestille oss når vi starter lesingen, en verden full av kunnskap og teorier. Det Hustvedt får fram gjennom bruk av alle stemmene og særlig ved å lage store kontraster, er at hos Harriet selv, hos redaktøren Hess, hos Rune og de kunstkritikerne som er representert, ser vi en tendens til at de overvurderer betydningen av egen kunnskap og undervurderer andres. Ikke ulikt det fenomenet Siri Hustvedt beskriver i essayet *Excursions to the Islands of the Happy Few*, (Hustvedt, Living, Thinking, Looking) der hun beskriver hvor lukket akademiske fagfelt framstår og Hustvedt argumenter for mer tverrfaglighet.

I følge Bakhtin merker vi "forfatter nærværet" på grunn av det fenomenet Bakhtin kaller dobbelstemme. I følge Bakhtin kjennetegnes romanformen av at alle stemmene som kommer til orde er "doublevoiced". Bakhtin hevder at det nødvendigvis må være et skille mellom forfatterens eget språk/stemme og det språket romankarakterene snakker. Dobbeltstemtheten vil noen ganger være svært tydelig som nevnt i eksempelet med Sweet Autumn Pinkney, men den kommer også fram når Harriet karakteriserer Anton som utrolig ignorant. Som lesere blir vi oppmerksom at stemmene representerer sin egen livsverden når de karakteriserer seg selv gjennom språket. Når vi blir oppmerksom på Harriets arroganse, blir vi bevisst at det er hennes vurdering av mennesker og hendelser vi får del i gjennom notatbøkene. Noen ganger vil som sagt dobbeltstemtheten være svært tydelig. Men veldig mange stemmer i en romantekst, kan også i seg selv føre til økt følelse av forfatter nærvær. Det er noen som må ha skapt alle disse livsverdenene,.

2.4 Romanformen som antiautoritær- samklang med det tvetydige

I dette underkapittelet vil jeg argumentere for at Hustvedt helt i tråd med Bakthins romanteori har skapt en tekst med en til dels åpen slutt. Det dialogiske elementet i romanen, som også omfatter de ulike diskursene romanen inneholder, avsluttes ikke fordi om romanen er over. I essayet *Epic and Novel* skriver Bakthin:

”I find three basic characteristics that fundamentally distinguish the novel in principle from other genres (1) its stylistic three-dimensionality, which is linked with the multi-languaged consciousness realized in the novel; (2) the radical change it effects in the temporal coordinates of the literary image; (3) the new zone opened by the novel for structuring literary images, namely, the zone of maximal contact with the present (with contemporary reality) in all its openedness” (Bakthin 11).

Denne åpenheten som er et trekk ved romanen som form, hevder Bakthin har sammenheng med romanens mulighet til å skrive fram ulike livsverdener ikke som et hierarki, men som liggende på samme flate. I Bachtins tekst *Dostojevskijs polyfone roman i lys av litteraturkritikken* hevder Bachtin at det som gjør Dostojevskij nyskapende er at han lar alle stemmene i romanene sine eksistere side om side.

” I romankonstruksjonen ligger derfor heltenes verdener, romanens plan, side om side på en sameksistensens flate (som hos Dante) til tross for at de har forskjellig hierarkisk betoning. De ligger ikke etter hverandre, som etappene i en tilblivelsesprosess» (Bachtin 176).

Det samme mener jeg kan sies om romankonstruksjonen i *The Blazing World*. Samtlige stemmer som slipper til eksisterer på samme flate. Vi oppfatter at alle stemmene har sin oppfatning av verden rundt seg og selv om disse oppfatningene kolliderer med hverandre, eksisterer de side om side. Når vi lukker boka eksisterer diskursen om kunst som overflate versus kunst som en mulighet til kommunisere menneskelig dybde og mangfold.

Hegels tanker om tese, antitese og syntese som et bilde på historiens gang, vekket sterk motstand hos Bakthin. For Bakthin er Hegels tankegang autoritær, den åpner opp for tanken om at menneskeheten utvikler seg i retning av engang å ha avdekket alle svar via rasjonaliteten. Hvis makthaverne på et tidspunkt i historien sier at nå er de store sannhetene avdekket, da kan makthaverne forsvare å slå ned motstridende tanker. Bakthin hevder at idealisme i seg selv inneholder kimen til det autoritære (C. Marks 43).

Når Hustvedt har komponert *The Blazing World* som en polifon tekst får hun fram hvordan en polyfon tilnærming unngår det autoritære, én sannhet. Romanen skriver fram det uavklarte, ubestemte, mangestemte. Når Harriet Burden skriver om Margaret Cavendish, en av hennes store forbilder, den miskjente forfatteren og vitenskapskvinnen fra det 1700 århundre, da bruker hun ordene at Margaret ikke kunne tenke seg at det er mulig å forstå verden uten gjennom en polyfon tilnærming (221). Det er ikke bare Cavendish og Harriets oppfatning, men også Hustvedts. Hun skriver i innledningen til essaysamlingen *Living, Thinking, Looking* ”I have come to believe that no single theoretical model can contain the complexity of human reality (Hustvedt, *Living, Thinking, Looking* x).

Hustvedt er inspirert av Hegels filosofi om gjensidig avhengighet mellom subjekt og objekt, men hun følger ikke Hegel i tanken om framveksten av verdensfornuften, der mer og mer avdekkes via rasjonalitet.²⁴ En viktig spenning mellom Hegels filosofi og Hustvedts tekster er at Hustvedt i motsetning til Hegel ikke tror på fornuften, rasjonaliteten som den overordnede veien til erkjennelse.

Det gjør heller ikke Søren Kierkegaard. Kierkegaard var uenig i at det religiøse kunne forklares innenfor en rasjonell ramme. Hos Kierkegaard forblir fornuft og tro to motsetninger, de smelter ikke sammen i en syntese. Du blir ikke religiøs gjennom å foreta rasjonelle valg, å tro er et valg individet gjør som krever følelser. Det er inderligheten i valget som avgjør om du kan bli religiøs i Kierkegaards forstand. Det inderlige hos Kierkegaard er løsrevet fra fornuften. Religiøs tro og fornuft er ikke kompatible størrelser i hans verden. Derfor vekker Hegels tanke om en avsluttende ”forsoning” sammensmeltning mellom Gud og Verdensfornuften så sterk motstand hos Kierkegaard. Hos Kierkegaard er den enkelte ansvarlig for sin egen frelse og valg gjøres av et subjekt, i valgene består dets subjektivitet (Kierkegaard, *Avsluttende uvitenskapelig etterskrift til "De Philosophiske Smuler"* 17). Det er heller ikke et valg som tas en gang, tro krever kontinuerlige livsvalg av den enkelte.

Kierkegaards ståsted at rasjonalitet har begrensinger som erkjennelseskilde er et fint bakteppe for synspunktene Harriet Burden fremmer i romanen og også for Hustvedts insistering på at

²⁴ Hegels tanke om verdensfornuften kan fortolkes som et begrep som tar opp i seg absolutt diversitet, at begrepet inneholder all virkelighet. En slik fortolkning beskriver en ideell verden der alle menneskelige fenomener er forklart og alle ”jegene” er blitt en del av et ”vi” og omvendt. Hustvedt beskriver imidlertid ikke idealsituasjoner i sine bøker, men viser oss gjennom tekstene hvor vanskelig det er for den enkelte å bli sett av omverdenen. I Hustvedts litterære verden presenteres en samtid der mange av protagonistene føler at de er offer for samfunnets fordommer. Hustvedts verden ligger altså langt fra Hegels idealsamfunn.

følelser er viktig for å forstå mennesket i verden. Å ikke ta hensyn til følelser betyr for henne et reduksjonistisk syn på mennesket. Det er hennes posisjon i diskursen hun deltar i om forholdet mellom vitenskap og kunst. Den posisjonen argumenterer hun for i flere av essayene sine og vitenskapelige artikler som er fagfellevurdert. Det gjelder blant annet *Three Emotional Stories: Reflections on Memory, the Imagination, Narrative, and the Self*, fra 2011, *Borderlands: First, Second and Third Person Adventures in Crossing Disciplines*, fra 2013 og *I wept for four years when I stopped I was blind* fra 2014.

Siste del i dette kapittelet er en lesning av Harriet Burdens utvikling sett i lys av Hustvedts dialogiske perspektiv.

Siste del i dette kapittelet er en lesning av Harriet Burdens utvikling sett i lys av Hustvedts dialogiske fokus.

2.5 Harriet kamp for å frigjøre seg fra et patriarkalsk språk.

²⁵Historien om Harriet Burden er også en historie om kampen for å komme seg fri fra dominerende språk. Harriets venninne psykiateren Rachel Briefman skriver:

”After Harriet had Maisie, those passionate maternal emotions, (viser til beskrivelsen av Harriets mor min merk)as well as a zeal for order, seemed to take possession of her. She threw herself into motherhood and domesticity in a way that, frankly, startled me. She became her mother, not so easy because she also desperately wanted to be her father- philosopher-king” (52).

Harriets minner om hvordan hun ble behandlet som barn er et ”språk” hun har med seg inn i morsrollen. Moren var følelsesvarm og Harriet viderefører dette, hun snakker sin mors språk. Men som hennes venninne Rachel påpeker det er ikke lett for henne for hun vil jo også være faren filosofikongen. Rachel skriver: ”He liked to expound to us on philosophy and politics in a language that was often beyond our comprehension, but Harriet would listen to him rapt, as if God himself were talking”. Orden i tankene, kontroll over følelsene dette er faren til Harriets språk. Filosofiprofessoren som hevder at bundet logikk kan gi oss viktig kunnskap. Harriets far har kjempet i 2. Verdenskrig og var utstasjonert i Asia. Han snakket aldri om sine

opplevelser, men det er rimelig å tro at krigsopplevelsene ikke lot seg redusere til en fortelling om rasjonalitet. Det dialogiske i *The Blazing World* og Harriets kamp for å frigjøre seg fra farens språk, er tydelig når Harriet leter etter mening. Som her når Harriet reflekterer over farens påvirkning i en av notatbøkene:

”Your order is my wilderness, Father. I cannot walk between the high rows of hedges and find my way out. I am not out of the maze. Stifled, I am trying to breathe, but I cannot. I am hardly breathing” (155).

I motsetning til faren opplever Harriet at hun oppnår kunnskap i det øyeblikkene hun erfarer at begrepene går i oppløsning og hun kan skimte fenomener som diffuse, sammenfiltrede i en form for begrepsmessig uorden. For henne blir farens måte å se verden på en labyrint hun fortsatt i voksen alder har problemer med å komme seg ut av. Harriet forsøker å frigjøre seg fra Farens stemme.

I løpet av oppveksten blir vi klar over at det språket våre betydningsfulle voksne har brukt, ikke er det eneste språket i verden. Vi erfarer at verden består av mange språk, mange diskurser. Å finne de språkene vi ønsker å uttrykke oss gjennom er en del av menneskelig utvikling.

”Following the traditional role of male dominance in the making of rules, the Law of the Father is said to place women outside of (male) language, and since language is what constitutes identity, women are unrepresentable, or rather representable only through a ”male” mode of expression” (Moi 163).

For Harriet Burden blir det en livslang kamp å frigjøre seg fra farens språk. Britta Bein skriver i sin artikkel *Present Women/Absent Men in Siri Hustvedt’s The Summer without Men* hvordan Mia hovedpersonen i *The Summer without Men* har vært så invadert av mannens verdier at når han forlater henne, må hun skrive fram et nytt språk for å finne mening igjen. Et språk som reflekter Mia. Harriets kamp har likhetpunkter med Mias kamp, men det er også store forskjeller. Mia og mannen finner tilbake til hverandre, Harriet Burden har en dobbel kamp å utkjempe når hennes mann Felix Loyd plutselig dør. Hun skal finne sitt eget språk uten ham, men hun må også våge å ta innover seg hvor dyptgående skader hun har fått gjennom forholdet til faren.

Venninnen Rachel Briefman minnes tilbake og husker hvor angstfull Harriet Burden var i perioder. Hun forteller Rachel om reaksjonene sine etter at hun og den første masken Anton Tisch har hatt det som blir en avslutningskrangel. Hun ble så sint at hun ønsket å drepe ham.

Det er dette som gir Harriet angst, hun har oppdaget at hun har et voldsomt raseri i seg som vil ut. Harriet griper rundt Rachels håndledd og forteller: “It scares me to pieces Rachel. It’s fear alone, cold frozen fear with no images, no pictures, no words. This is how people create false memories, out of fears and wishes, ugly dreamlike thoughts that infect them like a virus” (117). Hvor kommer Harriets angst fra? Hva kommer det av at hun alltid gikk med hodet ned i barndommen, hvorfor sa hun alltid unnskyld? (147-148).

Hva er det som får henne til å føle at hun burde oppføre seg annerledes? Rachel forteller at det var faren til Harriet som ga henne kjælenavnet Harry og hun sier at som psykonalytiker er det vanskelig for henne å ikke tro at kjælenavnet også var uttrykk for farens ønske om å få en sønn. Å ikke være ønsket går igjen som et tema i Harriet Burdens liv. Hun beskriver en episode der hun har gått for å besøke faren på universitetet, hun har gått uten at verken moren eller faren vet om det. Hun husker at hun åpnet døren til farens kontor, og blir møtt med ”Harriet, what are you doing here? You should not be here” (152). Uønsket, feilplassert.

I voksen alder strever Harriet med følelsene sine og forsøker å huske hva som kan ha forårsaket følelsen av å ikke passe inn. Etter at faren døde forandret moren seg og hun begynte å fortelle mer fra livet med faren. Faren ønsket seg ikke barn. Han snakket ikke til henne på to uker som en reaksjon på nyheten om at hun var gravid med Harriet. Harriet beskriver sin egen reaksjon på morens fortelling: ”I felt the cramp of emotion, but I don’t want her to stop” (153). Harriet spør hva som skjedde etter at hun ble født og moren svarer at faren var glad i henne, men legger hun til at det tok tid før han klarte å venne seg til Harriet.

Harriet skriver ”He did not want me” (153).

Hun diskuterer med seg selv om det ikke var slik at faren hennes virkelig endret seg, elsket henne for den hun var, på slutten av livet. Nei, ikke nok for at Harriet skulle bli tilfreds. Hun spør seg selv :”Didn’t he prefer Felix?” (164). Når Harriet Burden gifter seg med Felix Loyd og kommer nok en mannlig autoritet kommer inn i livet hennes:

”I was twenty-six. He was forty-eight. I was six –two. He was five-ten. He was rich. I was poor. He told me my hair made me look like a person who had survived an electrocution and that I should do something about it.

.....

It was love.

And orgasms, many of them, in soft damp sheets.

It was a haircut, very short.

It was marriage. My first. His second» (15)

Hun tilpasser seg hans normer og regler, hans språk. Hun er utdannet billedkunstner, har et forhold til estetikk, likevel lar hun ham bestemme over hennes utseende. Hun forelsker seg i en mann som sier, i den første samtalen de har, at hun bør klippe håret. Harriet underkaster seg, hun klipper seg kort.

Når Harriet i notatbøkene sine tenker tilbake på forholdet til Felix og til faren, assosierer hun samme traumatiske følelse til to ulike episoder. Den første når faren utbryter at hun ikke skulle vært her når hun kommer på uventet besøk på kontoret hans. Den følelsen av skam assosierer hun til følelsen hun får etter å ha konfrontert Felix med en lapp hun finner i lommen hans. Felix er biseksuell. "Felix the Cat. We await you in Berlin next week, madly, hotly. Love, Alex and Sigrid" (16). Harriet skriver:

"I can see the surprise in his face, can see his embarrassment, not shame. He has become negligent, flippant about it all. He takes the note and slips it into his pocket. But you know, he says, it has nothing to do with you, my love. It has nothing to do with my love for you.

I am erased" (149).

Ikke engang da hun tar opp at han bedrar henne, har hun et språk som fungerer. Felix slår fast at det ikke har noe med henne å gjøre. Patriarken har talt. Harriet gjenkjenner følelsen hun fikk da faren utbrøt at hun ikke hadde noe på hans kontor å gjøre. Felix reiser uten at hun har svart. Hans opprydding, hennes utslettelse.

Britta Bein beskriver at det motsatte skjer når Mia tar tilbake meningen i livet sitt, i løpet av sommeren uten menn. Mia mailer med mannen sin Boris. Han vil tilbake til henne etter at forholdet hans er over. Han forteller at det ikke var han som brøt ut av forholdet:

" B.I: She broke it off. But the thing was already broken.

M.F: I was broken, and you came to the hospital once" (Hustvedt, The Summer without Men 170)

I sitatet over tar Mia tilbake ordet “broken”. Det er et ordspill, men det er noe mer. Hun står opp for seg selv ved å ta deler av Boris sitt språk inn i sin virkelighetsforståelse. Britta Bein analyserer Mias ordspill:

“By taking Boris’s use of the word “broken” from him and giving it her own meaning, the patriarchal symbolic order gains a new dimension, a semiotic play with words. Mia’s way out of crisis affords her to accept ambiguity, There is no final truth, she realizes, but different versions of it have to be brought into narrative form, to make her the creator of her identity in a poststructuralist sense” (Bein 17).

Harriet Burden jobber med sitt identitetsprosjekt. Hun går i analyse hos psykiateren dr Fertig fra hun er femtifem til hun dør som seksifireåring. Men hennes forsøk på å skrive en historie om oppveksten sin som hun selv kan forsones seg med, er vanskelig for henne. I notatbok A som er datert September 1998, like etter åpningen av den første utstillingen i *Maskings*, spør hun seg selv om hvorfor hun føler at hun har en hemmelighet i kroppen uten språk, og hvorfor hun føler at hun må kontrollere denne hemmeligheten så den ikke skal eksplodere (64). Hun forsøker å skrive en forklaring på uroen, men det går ikke. Hun er usikker på hva hun faktisk husker av de vage minnene som dukker opp. Hva skjedde, hva er fantasi? Harriet vet at hukommelsen vår fungerer slik at vi ikke husker det originale minnet, men minnet av minnet. Hun konkluderer med at det ikke er en enkelt episode som kan forklare hennes utvikling. I notatbok U har Harriet ifølge Hess lengre notater og kommentarer til ulike nevrologiske avhandlinger. Når hun I januar 2000 skriver om konfabulasjon har hun overført nevrologiske funn fra psykisk syke til en hypotese om at det samme, å fylle inn glemsel med ting som ikke har skjedd, kan skje psykisk friske også. Harriet er ekstra oppmerksom på at med så sterke følelser som hun har knyttet til oppveksten, kan hun skape falske minner. Hennes arbeid med å forsones seg med barndommen sin, tolker jeg forsinkes av at hun er engstelig for hva hun kan finne. Avslutningen på Harriet Burdens søking etter en barndom som føles sann for henne, kommer jeg tilbake til i det siste kapittelet. Der skal jeg fortolke det som skjer mellom Harriet og Rune i et etisk perspektiv.

2.6 Oppsummering

Fotnoteapparatet og den akademiske kunnskapen for øvrig ga meg muligheten til å analysere utviklingen i Harriet Burdens liv i den mellomsonen som oppstår mellom vitenskap og fiksjon. Jeg argumenter ikke for at skillet mellom fiksjon og vitenskap brytes i romanen, men for at bruken av kunnskap i teksten fører meg retning av fortolkninger som også kan være sannsynlige sett i et vitenskapelig og filosofisk perspektiv. Jeg bruker Bakhtins romanteori som støtte for å argumentere for at Hustvedt bruker vitenskapelige og filosofiske diskurser som et virkemiddel til å skape det hun selv kaller *følelsmessig sanne historier*. ”I have come to believe that no single theoretical model can contain the complexity of human reality” (Hustvedt, *Living, Thinking, Looking* x). Det er en av grunnene til at kunnskapen betyr noe for teksten. Når vi leser om ulike vitenskapelige og filosofiske teorier kan vi se dem som delforklaringer, noen mer sannsynlig enn andre. Men for å kunne klare å overskride begrepsparene følelser/fornuft-kropp/hjerne, må kunnskapen kombineres med fiksjonen. Og romanen som form er åpen slik at Hustvedt får fram gjennom å introdusere flere ulike diskurser at vi er langt fra å forstå mennesket.

I neste kapittel skal jeg diskutere hvordan ironien virker i *The Blazing World*. Problemstillingen min er å undersøke om akademiseringen har betydning for forståelsen av romanen. I slutten av dette kapitlet har jeg argumentert for at bruken av kunnskap er viktig for fortolkningen av romanen, tidligere i kapitlet har jeg vist til Bakhtins begrep dobbelstemthet og hans språkfilosofiske standpunkter for å begrunne følelsen av forfatter nærvær i teksten. Ironi er et virkemiddel som kan undergrave mening i en tekst og også en følelse av forfatter nærvær. Dette er bakgrunnen for diskusjonen i neste kapittel om hvordan ironien virker i *The Blazing World*.

3 Ironi

I følge Siri Hustvedt er boka ironisk. Hun uttalte i et intervju med Dagsavisen høsten 2013²⁶: ”Denne boka (*The Blazing World*, mitt innrykk) er inspirert av Kierkegaards pseudonymiske skrifter. Også dette er en dypt ironisk tekst. Da mener jeg ikke sarkastisk, eller kynisk, men ironisk i den forstand at det er flere lag av mening som eksisterer samtidig” (Pedersen). I min lesning av *The Blazing World* oppfatter jeg, i tråd med Hustvedts uttalte intensjon, at det er mange lag med mening i teksten og at disse lagene ofte får fram ironi. I dette kapittelet skal jeg diskutere spørsmålet om teksten har så mange lag av ironi at det gjør teksten ustabil. Ironi krever at leseren forstår ironien. Hvis vi leser en dypt ironisk tekst med mange lag er sjansen tilstede for at leseren ikke får med seg ironien. Hustvedt hevder at det ikke er en sarkastisk tekst. Journalisten Oswald Case framstår som svært sarkastisk i de to kapitlene han skriver i romanen. Skal vi se bort fra hans bidrag? En sannsynlig tolkning av Hustvedt, er at hun mener teksten totalt sett ikke er sarkastisk. Her åpnes det igjen for forfatter nærværet. Ironi kan være en vanskelig form for forfatteren hvis hun har noe på hjertet. Noe Søren Kierkegaard fikk erfare etter utgivelsen av *Enten – Eller*.

I 1951 ga Søren Kierkegaard ut den lille boka *Synspunktet for min Forfatter- Virksomhed*, som er en forklaring fra Kierkegaards side på hvordan hans forfatterskap skal leses (Kierkegaard, Om min Forfatter-Virksomhed - Synspunktet for min forfatter-Virksomhed). Det var ingen tilfeldighet at *Synspunktet for min Forfatter-Virksomhed* kom samtidig med nyutgivelsen av *Enten- Eller*. *Enten- Eller* kan også karakteriseres som en dypt ironisk tekst, og som en diskusjon mellom en estetisk livsanskuelse og en etisk livsanskuelse. For Kierkegaard, som hadde som mål å være religiøs, var verken estetisk eller etisk livsførsel nok til å nå det religiøse stadiet som Kierkegaard strebet mot²⁷. Så når Kierkegaard gir ut *Synspunktet for min Forfatter-Virksomhed* må han forklare oss hva som var hensikten med å skrive bøker som diskuterer livsvalg som han personlig tar avstand fra. Det må han gjøre fordi da *Enten- Eller* kom ut første gangen, gikk det ikke som Kierkegaard hadde tenkt. Leserne oppfattet ikke forfatterintensjonen, og boken ble en skandalesuksess. Kierkegaard skriver:

²⁶ Hun hadde nettopp ferdigstilt manus til *The Blazing World*

²⁷ Kierkegaard lanserte en stadielære: Nederst kommer estetisk livsanskuelse, deretter etisk livsanskuelse og øverst, det vi alle burde strebe etter, religiøs livsanskuelse

”...jeg kan forsikre, at Forfatteren af *Enten-Eller* regelmæssigt og med klosterlig Nøiagtighed tilbragte en bestemt Tid hver Dag med, for sin egen Skyld, at læse oppbyggelige skrifter, at han i Frygt og megen Bæven betænkte sit Ansvar. Han tænkte derved (o, forunderligt!) især paa ”Forførerens Dagbog”. Og hvad skete saa? Bogen gjorde uhyre Lykke- især (o, forunderligt!) Forførerens Dagbog” (62).

Kierkegaards argument er at det er nødvendig å henvende seg indirekte til leseren for at leseren skal bli oppmerksom, og gjennom denne vekkede oppmerksomheten har leseren muligheten til å få øye på egne villfarelser. Jeg vil i dette kapittelet argumentere for at Hustvedt delvis prøver ut Kierkegaards indirekte metode i *The Blazing World*.

3.1 Kierkegaards indirekte meddelelse

Hva mener Kierkegaard med indirektemeddelelse? Hva mener Kierkegaard med å henvende seg indirekte? Kierkegaard hevder at det ikke har noen hensikt å si hva en selv mener, hvis synspunktet er så fjernt fra den du henvender deg til at det framstår som uforståelig. Hvis Kierkegaard framstår som en rabiatt religiøs tenker i en verden som er vant til trygg vanekristendom, er sjansene små for at hans direkte kommunikasjon vil føre til holdningsendringer hos leseren.

”En gang imellom træder det en opvakt Religieus frem; han stormer ind paa Christenheden, han støier og larmer, erklærer næsten Alle for at ikke at være Christne- og han udretter intet. Han tager seg ikke i akt for, at et sandsebedrag ikke er saa let at hæve. Dersom det er saa, at det er en indbildning, hvori de Fleste ere, naar de kalde sig Christne, hvad gjøre de saa mod en saadan Opvakt? Først og fremmest de bryde dem slet ikke om ham...” (s. 65).

Så hva hevder Kierkegaard må gjøres for å nå fram med budskapet? I følge Kierkegaard ligger nøkkelen i å la en som ikke erklærer seg som kristen framføre budskapet. Og det budskapet som fremmes, må være et leseren er interessert i. Som Kierkegaard skriver, det første bud i all hjelpekunst er å vite hvor du skal hente den som skal hjelpes (kapittel 1 §2). Kierkegaard skriver *Enten/Eller* til den intellektuelle eliten i København, og ifølge ham selv vet han hvilke ideer som rører seg blant dem.

Ved å skrive *Enten-Eller* i en vev av pseudonymer skaper Kierkegaard stor avstand mellom seg selv som forfatter og teksten. Det er bruken av pseudonymer, der pseudonymene hevder meninger som ligger nært publikums meninger, han kaller indirekte meddelelse. Kierkegaard

hevder at indirekte meddelelse får leseren til å reflektere. I *Synspunktet for min Forfatter-Virksomhed* skriver han at han ikke kan tvinge leseren til å bli en kristen, men han kan sørge for at leseren reflekterer over etiske og estetiske spørsmål og at han må dømme. Han kan riste leseren ut av forestillingen om at det ikke er nødvendig å foreta et valg mellom det estetiske og det etiske.

”Dersom da et Menneske lever i denne Indbildning (at han er kristen (mitt insett)) altså lever i ganske andre, i reent æsthetiske kategorier – hvis saa En ved æsthetisk Fremstilling er i stand til ganske at vinde og fængsle ham, og nu veed at anbringe det Religieuse saa hurtigt, at han med denne Hengivelsens fart løber lige ind i det Religieuses meest afgjørende Bestemmelser: hvad saa? Ja, saa maa han blive oppmærksom. Dog hvad deraf videre følger, kan Ingen sige forud; men oppmærksom maa han blive” (s.73 §4).

Kierkegaard vil med sitt forfatterskap lede oss fram til å bli oppmerksomme på de livsvalgene vi står overfor. Han er sterkt inspirert av tankene til Sokrates. Da Kierkegaard skrev magisteravhandlingen *Om Begrepet Ironi*, kritiserte han Sokrates i tråd med Hegel. Senere ble han oppmerksom på at Sokrates brøt med sin tids normer ved å flytte oppmerksomheten fra det spekulative over til det konkrete. Sokrates er mer opptatt av menneskenes verden enn av stjernenes og naturens verden (s. 100). For Sokrates er det mennesket som er den store hemmeligheten. Kierkegaard hevder Sokrates dialoger fokuserer på den enkelte og at de baner veien for forståelsen av individuell erfaring og individuell søken etter mening. Kierkegaard går i sitt forfatterskap fra å ta avstand fra Sokrates tanker til å tillegge dem stor vekt. Sokrates metode for å få fram egne synspunkter, den ironiske dialogen, blir forbildet for Kierkegaards metode indirekte kommunikasjon.

3.1.1 Er ironi egnet til å få leseren til å reflektere?

Så ett spørsmål er; er dypt ironiske tekster egnet til å få leseren til å reflektere over de spørsmålene forfatteren har fokus på? Det mest åpenbare argumentet mot å bruke ironi til formidling ligger i selve ironidefinisjonen. De fleste definisjonene som finnes i litterære lingvistiske eller samfunnsvitenskapelige oppslagsverk definerer ironi som noe som erstatter den skrevne meningen og at meningen bak ironien ofte er den motsatte av det skrevne ordet (Hutcheon 219)²⁸. Det er langt fra sikkert at vi som lesere oppfatter ironien i en tekst. Som

²⁸ Gjennom Latin ironia av gresk eironeia forestillelse som sier noe uten å mene det, avledet av eirom som later som . om han/hun kan mindre(Norsk etymologisk ordbok s. 939)

leser av Kierkegaard har Siri Hustvedts erfaring med hvor vanskelig det kan være å lese seg til om en tekst er ironisk eller ikke.²⁹ I et intervju i forbindelse med lanseringen av *The Blazing World*, i København 2014, forteller hun om hvordan hun jobbet lenge med en av hans tekster. Da hun endelig trodde hun hadde forstått den, oppdaget hun at teksten er ment ironisk. Ingen liker å bli holdt for narr og et av spørsmålene som reiser seg i forbindelse med *The Blazing World* er hvor lett det er for oss lesere å oppfatte ironien i romanen.

Ironiske tekster er kjennetegnet ved at ytringene er negasjoner. Ironiske tekster krever en ekstra tolkningsomgang av leseren. Først må vi fortolke hva som står i teksten, deretter må vi fortolke hva den egentlige meningen med teksten er. Sett fra et lesersynspunkt medfører ironi dobbelt fortolkningsoppgave. Denne doble tolkningsoppgaven skaper avstand til teksten når vi leser.

Linda Hutcheon skriver at de vanlige ironidefinisjonene blir kritisert for ikke å ta hensyn til at ironi ikke bare er mening, men en type handling. I artikkelen *The Complex Functions of Irony* (s.220) tenker Hutcheon seg ironi som et dynamisk forhold mellom ulike meninger. Hun tenker seg et spill mellom den usagte meningen og den uttalte:

”Irony would then be a mixture of the pragmatic (in semiotic terms) and the semantic, where the semantic space is a space ”in between” comprising both the spoken and the unspoken. Such a space however would always be affectively charged; it would never be without its evaluative ”edge”. In other words, in spite of certain structural similarities, irony would not be the same as metaphor, allegory, or even lying, and one major difference would lie in this critical edge” (220; Hutcheon).

I følge Hutcheon vil leserens affektive tilnærming til teksten være av stor betydning for fortolkningen av den.. Hun argumenterer for at forståelsen av ironi er kontekstavhengig. Ironi skaper ikke fellesskap, men er avhengig av fellesskap. Hvis du tilhører et fellesskap som forstår at det å si noe og mene noe annet nødvendigvis ikke er en løgn, da tilhører du allerede et fellesskap som vet noe om ironi (s.230).

Å fortolke en ironisk tekst vanskeliggjøres av at det er avstand mellom hva det står i teksten og meningen i teksten. Noen tekster krever kunnskap om de feltene det skrives om for at

²⁹ Siri Hustvedt i intervju på den sorte diamant i København i oktober 2014
<https://www.youtube.com/watch?v=3I38id4uqpk>

leseren skal oppfatte ironien. Jeg vil argumentere for at *The Blazing World* et eksempel på en roman som krever kunnskap av leseren for å oppdage lagene med ironi og at romanen er et godt eksempel på Hutcheons påpeking av at ironi er kontekstavhengig.

Blant teoretikere er det uenighet om betydningen av den ironiske distansen som finnes hos forfatteren og skapes hos leseren. Den tyske tenkeren og forfatteren Friedrich Schlegel (1772-1829)³⁰, som regnes som den romantiske ironiens far, definerte ironi som permanent parabase (Man s.178-179). Parabase er betegnelsen på det som skjer når koret snakker i den greske tragedien, koret bryter illusjonen og skaper avstand mellom tilhørerne og historien. Paul de Man gir den tekniske termen for parabase: "the interruption of a discourse by a shift of the rhetorical register" (s.178). Schlegel definerer altså ironi som konstant illusjonsbrudd. Poenget mitt med å trekke inn Schlegel innledningsvis i et kapittel om ironi, er at hans definisjon anskueliggjør vanskeligheten med å velge en ironisk form hvis forfatteren samtidig ønsker å få leseren til å leve seg inn i teksten. Det vanskeliggjør leserens innlevelse i teksten hvis leseren konstant utsettes for illusjonsbrudd³¹.

På den andre siden kan det argumenteres for at den ironiske distansen gir leseren mulighet til å reflektere over teksten på en alternativ måte i forhold til en tekst der du lever deg inn i protagonistenes situasjon. Det kan argumenteres for at ironisk distanse skaper et

³⁰ Friedrich Schlegel bygger sitt filosofiske system rundt begrepet ironi. For Schlegel er ironi en erkjennelsesform. I sin masteroppgave *Les Bienveillantes* og den romantiske ironien skriver Eivind Myklebust følgende:

" Det usystematiske og subjektive er uunngåelig- også i filosofien spelar fantasien og førestillingsevna en viktig rolle..... Faktiske oppfatter han(Schlegel(mitt innsett)) førestillingsevna som ei meir grunnleggjande evne enn fornuftsevna, og rasjonalitet og fornuft kan således først oppstå etter ein har danna seg eit subjektivt, og som Ernst Behler skriv"poetisk" forhold til omverda(Behler 1993:78). Dette er bakgrunnen for at Schlegel kallar filosofien "ironiens sanne heim" (Myklebust s.29).

Schlegel hevder at ironi, når det brukes i dikteteksten, åpner for å erkjenne fenomener vi ikke kan forstå ved hjelp av rasjonalitet. Schlegel hevder at det er ironien som gjør det mulig for mennesket å holde ut å leve i en kaotisk verden. Ironien gjør det mulig å pendle mellom motsetninger. Professor i filosofi og engelsk Ayon Roy viser til følgende Schlegel definisjon på ironi: " In Anthenum fragment 51,... irony is characterized as the constant alternation of self-creation and self-destruction". Ironien kan ikke hjelpe oss ut av verdens kaos, men bevisstgjøre oss på kaos.. Ironien blir hos Schlegel et middel for at mennesket skal holde ut i en kaotisk verden. Pendelbevegelsen fører oss mot det uendelige som er kjernepunktet i den romantiske ironien. Ironien fanger inn det paradoksale at være både inneholder det skapende og det ødeleggende. Ironien vil avdekke stadig mer av det uendelige.

³¹ Det finnes unntak. Det er for eksempel mulig å tenke seg en tekst som legger inn fremmedgjørende elementer hele tiden for nettopp å understreke at litteratur er fiksjon.

refleksjonsrom for leseren. Dette er et argument som er interessant i diskusjonen knyttet til hvorvidt *The Blazing World* som tekst er egnet til å formidle en eventuell forfatterintensjon.

Et negativt aspekt ved ironisk distanse, som ofte blir trukket frem, er at den ironiske formen ikke står for noe annet enn å ironisere over fenomener. Ironi undergraver eksisterende fenomen uten at ironikeren gir sin støtte til et alternativ til det fenomenet det ironiseres over. Hutcheon omtaler dette som å sitte på gjerdet: ” Irony is certainly a form for fence - sitting : it sits between meanings and evaluations, and sits there unstably” (225). Denne gjerdesittingen fører oss videre til spørsmålet hva som skjer hvis ironi gjennomsyrer en tekst? Hvordan kan da forfatteren unngå nivellering av alle verdier?

Er en grunnleggende ironisk form fra forfatterens side en absurditet? Eller overskrider ironi gapet mellom fornuft, rasjonalitet og en grunnleggende meningsløs verden? Med disse spørsmålene er vi midt inne i den debatten som eksisterte på Kierkegaards tid og som Paul de Man gjenopplivet med sin artikkel *The Concept of Irony* (Man). Paul de Man støtter den romantiske ironiens far Friedrich Schlegels (1772-1829) ironiposisjon. Hos Schlegel og de Man oppfattes mangelen på stabilitet ironien skaper i en tekst, som en mulighet til å gripe det uforståelige, å holde det ut. Kierkegaard derimot var uenig i den posisjonen. Han støttet Hegels kritikk av Schlegel som de begge mente lente seg på filosofen Johan Gottlieb Fichtes (1762-1814) teorier om et fritt jeg. Hegel hevdet at den ironiposisjonen Schlegel inntok nivellerte alle verdier og endte i det absurde fordi forståelse av den enkelte ikke var dialogisk, men fri. For Hegel er menneskelig erkjennelse basert på det dialogiske aspektet mellom subjekt og objekt. Derfor kan ikke subjektet framstilles fritt som hos Fichte. Hegel hevder at ironi i kunsten kun fører til at kunstneren motsier seg selv:

” But the ironical, as the individuality of genius, lies in the selfdestruction of the noble, great, and excellent; and so the objective art-formations too will have to display only the principle of absolute subjectivity, by showing forth what has worth and dignity for mankind as null in its selfdestruction. This then implies not only is there to be no seriousness about law, morals, and truth, but that there is nothing in what is lofty and best, since, in its appearance in individuals, characters, and actions, it contradicts and destroys itself and so is ironical about itself” (G. Hegel s.67).

I magisteravhandlingen sin skriver Kierkegaard at ironi og lidenskaper er som ild og vann, og at ironikeren og dusinmennesket har det til felles at de mangler et sentrum (Berg Eriksen 2013, s. 97). Det er denne mangelen på sentrum som kan bli et problem i tekster med mye

ironi. Hvis ironi forutsetter et absolutt fritt jeg, går vi inn i en uendelig regress. Hvis forfatterintensjonen er å skrive en tekst som får fram mangelen på entydige holdepunkter i tilværelsen så er en mangestemt ironisk tekst et godt tenkt utgangspunkt. Hvis forfatteren har noe å meddele utover at verden er meningsløs, da kan ironi bli et virkemiddel som slutter å virke. En av posisjonene som må diskuteres er altså hvorvidt Siri Hustvedt med sin dype ironiske tekst undergraver all mening, slik at hun også blir ironisk mot seg selv.

3.2 Hvor er ironien i *The Blazing world* ?

I *The Blazing World* starter ironien før du har åpnet boka. Tittelen *The Blazing World* henspiller på et verk av vitenskapskvinnen, forfatteren og tenkeren Margaret Cavendish (1623-1673). Selv uten kunnskap om Cavendish sin pasjon for vitenskap og litteratur indikerer tittelen en inderlig roman. Den flammende verden, bringer assosiasjonene i retning av dramatiske hendelser og voldsomme følelser, flammende assosierer både til himmel og helvete. Så åpner du boka og starter på forordet skrevet av kunsthistorikeren I.W. Hess, i tørr akademisk stil. Som leser opplever jeg et forventningsbrudd. Forordet med sin akademiske stil vender seg bort, skaper avstand til den historien som vaskeseddelen har lovet meg. Teksten på baksiden slutter slik: "Addressing the way prejudice, money, fame and desire influence what we see in one another, *The Blazing World* is an intricately conceived, diabolical puzzle and a polyphonic tour the force" (baksiden, siste avsnitt). Det er lett å føle seg litt lurt når du begynner på forordet i saksprosaform etter å ha fått forventninger til et diabolsk puslespill. Vi husker Schlegels definisjon på ironi som permanent parabase og Paul de Man som ga oss den tekniske termen for parabase: "the interruption of a discourse by a shift of the rethorical register" (178). Det vi ser i forholdet mellom teksten på vaskeseddelen og teksten i forordet er nettopp et brudd i samtalen med leseren gjennom et skifte i det retoriske registeret.

Ironi er en krevende form ikke bare for forfatteren, men også for leseren som skal forstå ironien. Vi får en advarsel om at vi kan bli lurt allerede i forordet av redaktøren I.V.Hess. Han kommenterer den følelsen han sitter igjen med etter å ha gått gjennom de 24 notatbøkene til Harriet Burden: "I confess I sometimes had the uncomfortable feeling that the ghost of Harriet Burden was laughing over my shoulder. She referred to herself several times in her journals as a trickster, and she seems to have delighted in all kinds of ruses and games" (10).

Ler Harriet av alle som hun visste kom til å lese notatbøkene hennes etter at hun var død? Hadde hun som Kierkegaard selvbevisstheten til et geni, og skrev hun som Kierkegaard dagboklignende opptegnelser med tanke på senere utgivelse? Hvor pålitelig er en dagbok hvis du vet at den blir lest av andre? Hvor pålitelig er Siri Hustvedt når hun skriver essay der hun tar utgangspunkt i sin egen lykkelige barndom. ”Men det er nesten ikke til å tro hvor lykkelig Hustvedts barndom var, hvor harmonisk forholdet til foreldrene og søstrene er, selv seksualdriften er normal, som hun noe blygt opplyser (Guddal 218). Kravet til fiksjonen, i motsetning til akademiske tekster er, som Siri Hustvedt skriver, at de må være emosjonelt sanne. Og nedtegnelsene i Harriet Burdens notatbøker framstår for mange lesere, som det kom fram av resepsjonen, som emosjonelt sanne. Når Hess skriver at han noen ganger føler at Harriet ler av hans utvalg og fortolkninger, virker det mer som om forfatteren har lagt inn denne uroen hos Hess, ikke fordi notatbøkene framstår spesielt upålitelige, men for å få leseren til å være oppmerksom på ironi i teksten.

3.2.1 Ironisering over kunstsyn

”I (Rune) actively fight against every trace of originality” (180).

”Harriet Burden’s uncanny architectural piece...lingers as the work of a brilliant and strikingly independent artist” (70).

Kunstjournalisten Oswald Case kommer til orde i romanen og han har en ironisk penn. Ved å anvende det Paul de Man kaller ”praise as blame” får Oswald Case fram at han mener anerkjennelsen Harriet Burden oppnår etter sin død er basert på politisk korrekte holdninger og at det er latterlig å synes synd på henne fordi hun hevder at hun ikke ble utstilt:

”Political correctness and identity politics have infiltrated the visual arts as well as every other aspect of cosmopolitan American culture and account for a good part of the applause that her work now receives. The poor, neglected woman who couldn’t find a Gallery! Poor Harriet Burden, rich as a Croesus in five – hundred dollar hats, the widow of one of the shrewdest dealers ever to work in New York City. My heart goes out to her. It throbs with sympathy. Art is not a democracy, but this blatant truth must not even be whispered in our prickly, tickly city of do-gooder, liberal, decaffeinated-skim-latte drinking mediocritics blind to the fact” (181).

Vi lurer ikke på hva Oswald Case mener selv om han er ironisk. Eksempelet over er hva Paul de Man betegner som stabil ironi, den åpenbare ironien. Når ironien er åpenbar i en tekst

virker den klargjørende med hensyn til hva forfatteren av teksten tar avstand fra. Som leser forstår jeg at Oswald Case mener at Harry Burden ikke er god nok til å til å fortjene anerkjennelse i New Yorks kunstverden. Men selv om vi forstår hva han mener, er det fortsatt en negasjon. Han sier ingenting om hvorfor hennes kunst ikke er god nok.

Kierkegaards *Enten–Eller* som inneholder den mest kjente Kierkegaard teksten *Forførerens dagbok*, er komponert over temaet: hva er estetisk livsførsel og kan det kombineres med etisk livsførsel? *Forførerens dagbok* kan leses som en anskueliggjøring av konsekvensene estetisk livsførsel kan få frikoblet fra etikk. Lignende tematikk finner vi også i *The Blazing World*. I romanen foregår det en kamp mellom ulike kunstsyn. Harriet Burden representerer det ene og Rune og Oswald Case det andre.

Harriet hevder at kunst kan gi tilskueren erfaringer, som om tilskueren er på sporet av mening. I sin kunst forsøker Burden å overskride kategoriene intellekt og følelser. I Notatbok C om Husserls fenomenologi skriver Harriet Burden at han hevdet at empati er en dyp form for kunnskap. Redaktøren for *The Blazing World* I. Hess har lagt til i en fotnote at Husserl forsto empati som veien mot intersubjektivitet. Harriet Burden tenker over muligheten av å billedlig gjøre disse filosofiske tankene: "I began to wonder if I could represent empathy, for example build an empathy box" (28). For Harriet Burden er kunst en opplevelse for hele kroppen, opplevelsen aktiverer både følelser og intellekt og hun tror på samtalen mellom kunstner og tilskuer, kunst for Burden overskrider skillet mellom følelser og intellekt. Harriet Burden skriver i notatbok C: "Nonexistent, impossible, imaginary objects are in our thoughts all the time, but in art they move from the inside to the outside, words and images cross the border" (27).

Ved siden av å få fram Harriet Burdens kunstsyn, får sitatene også fram et kunstsyn som samsvarer med Hustvedts egne oppfatninger basert på vitenskap og filosofi, at mennesket grunnposisjon i verden er dialogisk. Harriet Burdens kunstsyn er basert på relasjonell teori.

Rune, den vellykkede, kjente og bestselgende kunstneren, representerer hva vi kan kalle et postmodernistisk kunstsyn at alt bare er overflate. Han sier til journalisten og kunstkritikeren Oswald Case at videofilmdagbøkene hans som har solgt så godt er uekte i den forstand at de ikke forteller en sann historie om ham, Rune:

"It's me waking up. It's me at the parties. The fakeness comes from the fact that you believe you're seeing something when you're not seeing anything except what you put into the

picture. That's what celebrity culture is. It's not about anything except your desire that can be bought for a price" (180). Rune hevder at tilskueren i møte med hans kunst, ikke ser ham, men overflate og at tilskueren fyller denne overflaten med sine egne oppfatninger. Han hevder at kunsten som kjendiskultur ikke er dialog, men at publikum og kunstner fører samtaler med seg selv og ikke med hverandre. Møtet mellom kunstner og tilskuer skjer i prissettingen av verket.

Med dette kunstsynet fører ikke kunstopplevelser til former for ny erkjennelse, det som skjer i møtet med kunstverket er møtet med din egen attrå. Mening og dybde er erstattet av forbruk og overflate. Rune har solgt et gult kors for tre millioner dollar. Han stilte ut mange fargede kors i 1999. Publikum likte dem. Hva betyr de? Er det representasjon av Røde Kors, er det kristen symbolikk til salgs? Har noen dødd? Publikum som omfavner Rune vet at de ikke skal finne mening. De tilhører gruppen som vet at det eneste fornuftige å gjøre er å leke med manglende mening i verden. Runes grunnposisjon i livet og i kunsten var ironi, hevder journalisten Oswald Case: "Rune never gave up on irony. That was his victory" (178). Case hevder at Rune fikk publikum til å føle seg hippe (181). Publikum kjøpte ikke bare et verk, de kjøpte følelsen av hipphet. Beskrivelsen av Rune og salgssuksessen med korsene er en illustrasjon på Hutcheons poeng at forståelsen av ironi er kontekstavhengig. Han er avhengig av en gruppe som forstår at selv om han stiller ut kors, et symbol som er ladet med mening, er den egentlige meningen at korset er meningsløst i en meningsløs verden.

I *The Blazing World* bli vi gjennom de ulike stemmene som kommer til orde presentert for to svært ulike kunstsyn. Er det noe ironisk i det? Er det ikke bare to ulike kunstsyn, der det ene er basert på ironi? Nei, det ironiseres over kunstsyn i denne teksten. For Harriet Burden er kunst alvor. Hun plasserer alvoret sitt inn i kunstproduksjonen og ønsker at tilskuerne skal bli tilført noe når de ser kunstverkene hennes. For Rune og for kunstkritikeren Oswald Case er ikke kunst alvor, Case kommenterer på alvor og kunst i kunstjournalistikken:

"Politics is serious. Muckraking is serious, and it must have prose to match. War zones require that all humour and/or irony cease and desist. The arts are not serious, not in the U:S of A. They do not involve life and death. We are not French. In reviews of the arts, if you spell the guy's name right, you can write whatever you want. You can send hate mail to whichever pompous ass you choose in the form of a review and make a reputation for yourself in the bargain. Do I offend? *Exusez-moi* " (183).

Case gir uttrykk for et kunstsyn der kunst ikke er alvor, kunst er radikalt ulikt alvoret i verden. Det estetiske synet som ligger bak påstanden om forskjellen mellom kunst og alvor har en klangbunn som minner om den romantiske ironien. Og her er det samklang mellom The Blazing World og Kierkegaard i magistergradsavhandlingen *Om Begrepet Ironi* og *Enten-Eller*. Joakim Garff skriver i sin licentiat forelesning om Det estetiske hos Kierkegaard.

”Som figur er han (A, estetiker, - i *Enten- Eller*, min merknad) nemlig prefigurert av ironikeren, slik han blir portrettert i avhandlingen *Om begrepet Ironi*, hvor Kierkegaard et sted i bunn av sin noe fandenivoldske tekst har anbrakt en liten synonymordbok i noteform: ”Jeg benytter i hele denne Fremstilling det Udtryk: Ironien og Ironikeren, jeg kunne ligesaa godt sige: Romantiken og Romantikeren. Begge Udtryk betegne væsentlig det Samme (...)” (1,288,note 1)” (Garff 94).

Både Rune og Oswald Case ironiserer over den estetiske posisjonen at kunst formidler alvor. De ironiserer over Harriets Burdens posisjon. Men det er liten tvil etter å ha lest hele romanen at ironiseringen hovedsakelig går den andre veien, at den treffer det postmoderne synet om at overflate er alt- mening er ute.

Hva er det i teksten som gjør ironisering over dagens kunstscene til et hovedtema? Det er flere momenter. Ett av dem er at journalisten Oswald Case framstilles som nærmest en karikert kulturarbeider og at det er han som, ved siden av søsteren til Rune, gir oss mest informasjon om Rune. Oswald Case har såpass mange arrogante, standpunkter at det er vanskelig å la være å trekke på smilebåndet når vi leser tekstene hans. Han lever av at kunstinteresserte leser det han skriver. Det medfører ikke at han føler han må skrive noe kvalitativt godt. Som det går fram av referatet over og det påfølgende, han kan skrive hva han vil, så lenge han har den riktige tonen:

”As a writer I knew that it was my tone that delivered the goods; that is what they wanted, a tone of boredom and superiority that mimicked my readers’ fantasies of a posh British accent and assured them that I knew better, just as they did. I wrote to inflate them. This meant never, ever making a reference they might not understand: anything too highbrow was a no-no. The idea was to stroke their insecurity, not to bring them out” (42).

At kunstscenen i New York befolkes hovedsakelig av menn med store egoer og lite innhold, slik som Case framstilles, er helt i tråd med Harriet Burdens oppfatning. Innledningsvis i romanen leker hun med tanken om å videreutvikle Kierkegaards lek med å la pseudonymet

Notabene, skrive serier av forord uten tekst. Alternativet Harriet ser for seg er å finne opp en kunstner som ikke eksisterer, hun tenker seg en ung mann hvis tomhet generer side på side av tekst av typen:

”The aporia in the work of X is achieved through the processes of auto-induction into absence. The implied, hence invisible autoerotic acts with a sexual origin facilitate an abysmal collapse, the phantasms of rupture and the withdrawal of the object of desire” (36).

Som lesere treffer vi Harriet Burden før vi treffer Oswald Case. Konteksten av kritisk innstilling til dagens kunst og kunstkritikk er allerede etablert når vi leser Case. Strukturen i romanen understreker Hutcheons poeng om at ironi er kontekstuell og forutsetter grupper. Harriet Burden leder oss inn i gruppen som har et kritisk blikk til den moderne kunstscenen.

Jeg vil nå vende tilbake til spørsmålet som ble presentert i innledningen av dette kapittelet; hvorvidt Siri Hustvedt med sin dypt ironiske tekst undergraver all mening, slik at hun også blir ironisk mot seg selv. Vi er aldri i tvil over at det ironiseres over dagens kunstscene i New York, selv om de mest gjennomironiserte tekstene kommer fra samme scene. Det blir ironisert over det ironiske. Leseren blir bedt om å reflektere over tomheten, overflaten og arrogansen på dagens kunstscene. For å unngå nettopp undergraving av all mening veksler *The Blazing World* mellom ironiske partier og partier fylt med alvor. Det kan beskrives som en konstruksjon der ironien stoppes. Det er mulig å hevde at når det ironiseres over det ironiske, kommer Hustvedt klarere igjennom med sitt budskap enn Kierkegaard gjorde i *Enten- Eller*. Kierkegaard skriver i *Synspunktet for min Forfatter-Virksomhed* at da han ga ut *Enten-Eller* var hele befolkningen i København blitt ironisk

”En hel Befolkning i en By, først og fremmest da alt det Løse og Ledige paa Gader og Stræder lige ned til Skole-Ungdommen og Skomagerdrengene, alle dem i vore Tider eneste begunstigede og privilegerede Classes mange Legioner, de som ere Ingenting, de blive – en masse; en heel Befolkning i en By, Laug, Corporationer, Næringsdrivende, Standspersoner, de blive (omtrent paa samme Maade som en Spidsborger pleier at tage i Dyrehaugen) de blive – familie; disse Tusinder og Tusinder, de blive – det Eneste noeget nær, noget nær, jeg turde pastaa ubetinget var dem umuligt at blive, især en masse eller med Familie – de blive ”ironiske”...” (84).

Kierkegaards strategi med å hente den som trenger hjelp der han befinner seg var ikke spesielt vellykket. Innbyggerne i København var så grepet av ironien at de ikke oppfattet Kierkegaards subtile ironisering over nettopp ironien. Kierkegaard tar ironien helt ut i

Forførerens Dagbok der Johannes bryter konvensjoner, helt i tråd med romantikkens idealer, og indirekte viser hvordan hans livsførsel knuser andres liv. *The Blazing World* kommuniserer nok klarere med leseren på temaet ironi, men det skyldes nok for en stor del at Hustvedt på ingen måte er en så subtil ironiker som Kierkegaard var.

Selv om Hustvedt er en mye ”grovere” ironiker enn Kierkegaard, holder det imidlertid ikke helt ut, hvis vi ser på tekstens evne til å formidle synspunkter. Det er stadig nye lag av ironi i teksten og ikke alle er like lette å forstå. Oswald Case kritiserer kunsteliten for det samme som Harriet Burden gjør. Begge mener at kunst sees gjennom lag av ytre påvirkning. Case hevder at politisk korrekthet og identitetspolitikk er avgjørende for at kunst, som ikke er god, får annerkjennelse. Burden hevder at kunsteliten er en masse som ser det samme som de andre ser og at det er en av grunnene til at den har et så kjønnet blikk. Er det et nytt ironisk lag at Case og Harriet Burden som representerer to helt ulike kunstsyn, begge tar avstand fra ”massen” og dens politiserte blikk? Er det et nytt ironisk lag når både Case og Harriet Burden framstår som arrogante? Til venninnen Rachel forklarer Harriet Burden hensikten med prosjektet *Maskings*:

”... her idea was not just to expose those who fell into her trap but to investigate the complex dynamics of perception itself, how we all create what we see, in order to force people to examine their own modes of looking, and to dismantle their smug assumptions (110)”.

Å tvinge kunstinteresserte til å vikle seg ut av sine selv gode antagelser kan neppe sies å være en respektfull måte å omtale de menneskene du ønsker skal få ny innsikt. Sitatet over klinger overraskende godt sammen med Case sin formulering: ”You can send hate mail to whichever pompous ass you choose in the form of a review...” (183). Ler vi av at Oswald Case er arrogant, men applauderer Harriet Burdens arroganse? Når jeg kommer til dette punktet i refleksjonen, synes jeg teksten begynner å vise tegn på å være ustabil. Det kommer ikke bare motstridende meninger fram gjennom teksten, men også motstridene holdninger. At ting ikke går opp i teksten, kan imidlertid også tolkes som at teksten får fram et av det som karakteriserte Harriet Burdens arbeid og som Siri Hustvedt selv er en ivrig forkjemper for at fører til muligheter for erkjennelse: tvetydighet

3.2.1 Ironisering over kunnskapssyn

”In my discussion of subjectivity, intersubjectivity, and objectivity, of perspective and perception, of the natural and the social, of the body and metaphor and its role in theory, of prairie voles and human beings, of reason and emotion, I have actively worked to blur hard and fast borders. My intention is not to turn all thought to mush, but rather to create zones of focused ambiguity, to insist that ”diverse points of” when examining the same object are not optional but necessary. For me ambiguity is a rich not an impoverished concept” (Hustvedt, *Borderlands: First, Second, and Third Person Adventures in Crossing Disciplines* 105).

En annen diskurs det ironiseres over i teksten er ulike kunnskapssyn. Hva kunnskap betyr, som det ble nevnt i innledningskapittelet, har vært et tema i flere av Siri Hustvedts bøker. I *The Blazing World* presenteres vi gjennom de mange fortellerstemmene for ulike holdninger til kunnskap og ulike kunnskapsidealer, ulike epistemer. Tekstene fra Sweet Autumn Pinkney og den innledende teksten fra kunsthistorikeren I.V. Hess representerer i så måte to motsatser. I forrige kapittel skrev jeg om at disse to stemmene representerer ulike livsverdener. Når vi leser disse livsverdenene opp mot hverandre åpner det seg et ironisk rom mellom dem. Det er dette jeg oppfatter Linda Hutcheon viser til når hun skriver:

”Irony would then be a mixture of the pragmatic (in semiotic terms) and the semantic, where the semantic space is a space ”in between” comprising both the spoken and the unspoken... irony would not be the same as metaphor, allegory, or even lying, and one major difference would lie in this critical edge” (220).

Når to tekster har så ulike kunnskapsidealer som henholdsvis tekstene til I.V.Hess og Sweet Autumn Pinkney, da vil leseren etter å ha lest en tekst, lese den andre med langt mer kritiske øyne. Når du leser tekst nummer to vil du ha med deg tekst nummer en som ”the unspoken” og det åpner seg et ironisk meningsrom ”mellom”. Visa versa hvis du leser tekst nummer en på nytt etter å ha lest nummer to. Jeg vil hevde at det ironiseres over begge kunnskapstypene.

Hva er kunnskap for Sweet Autumn Pinkney. Hun har ifølge henne selv kraften til å lese auraer: ”I’ve always had it (the power to read auras (mitt innsett) since I was a little kid” (98). Hun beskriver sitt første møte med Harriet Burden slik:

I felt her like a red scream. I had to back up I mean, I wasn't even close to her, and I had to step backwards, because she was emitting so much all at once, racing, multicolored, and churning, but too much red and orange. Harry had a lot of power, passion and ambition in her, but there was some black in her, something blacked out, blotted out, and I saw that, too" (99).

Det er i dag ikke mulig, så langt jeg kjenner til, å avkrefte eller verifisere påstander om for mye rødt eller orange i auraen gjennom naturvitenskapelige undersøkelser. Naturvitenskapene vil så langt jeg vet også være skeptisk til om mennesker har auraer som kan føles og sees, slik som det hevdes i alternativ åndelighet. At det finnes skeptikere til denne formen for kunnskap gjør ikke Sweet Autumn Pinkney usikker på egen kunnskap. For henne er det tilstrekkelig at hun selv erfarer andre menneskers auraer, og at hun får bekreftet sin virkelighetsoppfatning gjennom "åndelige" ledere og andre trosfeller. For henne er det bevis nok på at auraer eksisterer i verden. Jeg ser, jeg føler, du ser, du føler, jeg vet, du vet, vi vet. Interessant nok gir denne formen for å tenke, hvor personlig erfaring tilsvare kunnskap, assosiasjoner til fenomenologien. Merleau-Ponty hevder at all persepsjon har et jeg perspektiv og at dette perspektivet er uløselig knyttet til den sosiale verden. I fenomenologien blir det vitenskapelige idealet om objektivitet tømt for mening, fokuset er på den personlige erfaringen og intersubjektiviteten. Harriet Burden siterer den franske filosofen på forholdet mellom fantasi og virkelighet:

"But in reality I would not know that I possess a true idea if my memory did not enable me to relate what is now evident with what was evident a moment ago, and through the medium of words, correlate my evidence with that of others, so that the Spinozist conception of the self-evident presupposes that of memory and perception (Maurice Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception*, trans, Colin Smith (London: Routledge & Kegan Paul, 1962) 39" (147).

Men etter første lesning av tekstene fra Sweet Autumn Pinkney, er ikke fenomenologi den første assosiasjonen. Førsteinntrykket er at denne teksten er skrevet av en person som er helt ulik bokas redaktør I.V. Hess og Harriet Burden selv. De to framstilles som intellektuelle, det gjør ikke Sweet Autumn Pinkney.

Det kunnskapsidealet kunsthistorikeren I.V. Hess representerer, står fjernt fra måten Sweet Autumn Pinkney formidler sin kunnskap på. I.V. Hess representerer det akademiske kunnskapsidealet. For I.V. Hess er det ikke nok at en person forteller om sine erfaringer, det gjør det ikke "sant" for Hess. Han arbeider i en akademisk tradisjon der det er behov for flere

kilder for å kunne danne seg et bilde av "virkeligheten". Hess er vant til å arbeide i en tradisjon der referanser og fotnoter gjør det mulig for leseren av en tekst å gå tilbake å sjekke om sitater og referanser er brukt på en forsvarlig måte. En tekst skal være etterprøvbart. Disse to metodene knyttet til hvordan vi skaffer oss kunnskap står i sterk kontrast til hverandre. Hess sin tørre, akademiske stil blir nærmest en negering av Sweet Autumn Pinkneys stil og visa versa.

Første gangen jeg leste tekstene til Sweet Autumn Pinkney oppfattet jeg dem som ironiske. Men hvem var det jeg mente ironiserte? Sweet Autumn var ikke ironisk. Hess hadde redigert tekstene, men framsto som svært seriøs i redigeringsarbeidet og kunne neppe anklages for å ha valgt disse tekstene for å være ironisk. Hvorfor oppfattet jeg dem ironisk? Fordi formen på romanen er slik at det innledningsvis spennes opp et akademisk lerret. Når jeg leser Sweet Autumn Pinkneys tekst kommer Hess og Burdens tekster opp som "the unspoken" (Hutcheon) og det dannes et ironisk rom for fortolkning. I første gangs lesning av *The Blazing World* fortolket jeg teksten slik at det ikke bare var Hess og Burdens stemmer som kom fram, men at det også var et forfatter-nærvær i teksten. Jeg leste teksten som om forfatteren hadde skrevet inn en stemme som representerte det motsatte av hva romanen ønsket å formidle med tanke på kunnskapsidealer. Men ved fornyet lesing blir det mer komplisert. Ironien treffer ikke bare den alternative åndeligheten, men også academia. Den akademiske stilen framstår som overflate i forhold til teksten fra Sweet Autumn Pinkney.

I.V. Hess framstår relativt anonym. Det er få ting i hans tekst som gir meg bilder i hodet, eller hint om hvem han er som person. Han er kunsthistoriker opptatt av Bachtin, Kierkegaard, og Warburg. Og så forstår jeg at Hess er en samvittighetsfull fagperson gjennom innblikk i hans arbeid med noteapparatet. Det er det vi får vite. Det tekstene til Hess, forordet og fotnotene, gir oss av informasjon om mennesket bak teksten står i sterk motsetning til informasjonen som ligger eksplisitt og implisitt i tekstene til Sweet Autumn Pinkney. Vi får tilgang til hennes verdier og overlevelsestrategier. Et eksempel er etter at Anton Tisch, Harriet Burdens første mannlige maske, holder på å bryte sammen. Han har hatt suksess med Harriets kunst, men plages av at han har utgitt seg for en annen. Sweet Autumn Pinkney forsøker å roe ham ned ved å forklare ham at noen ganger er det gifter i oss som kan føre til en healing krise der alt kommer ut som en eksplosjon. Antons respons kommer:

"You fucking little bitch with your stones and your energies and your auras. It's garbage. It's all garbage, don't you know that?" I (Sweet Pinkney Autumn (mitt

innsett) remember every word because what he said was so hurtful, even though I tried to center myself and understand that he was hurting more than I was; honestly, he was” (104).

Gjennom teksten trer det fram et bilde av en person som forsøker å se og forstå menneskene hun har rundt seg.

Det er Sweet Pinkney Autumn som har forfattet den siste teksten i *The Blazing World*. Hun er invitert av Maisie og Ethan, Harriets barn, til Harriets atelier etter Harriets død. Her får Sweet Autumn Pinkney en sterk kunstopplevelse. Hun ser en stor kvinnelig figur som sitter på huk og det regner tall, bokstaver og små mennesker fra vaginaen hennes. Hun bøyer seg ned og får øye på Harry som en av de små personene i installasjonen. Harry har plassert seg selv i kunstverket. Når Sweet Autumn Pinkney setter seg på kne og betrakter Harry-figuren, begynner den å gløde. Når hun senere snur seg før hun går ut av atelieret ser hun at alle installasjonene begynner å gløde. Hun forteller det ikke til Maisie og Ethan for hun vet at de vil tro hun innbiller seg det. Slik får Sweet Autumn Pinkney avslutte *The Blazing World*:

”...and I just stood there smiling because the colors were still there—reds and oranges and yellows and greens and blues and violets—blazing hot and bright in that big room where Harry used to work, and I knew for certain that each and every thing one of those wild, nutty sad things Harry had made was alive with the spirit. For a second there, I could almost hear them breathing” (379).

Kunsten til Harriet Burden som sprang ut av en kombinasjon av et stort akademisk arbeid og en original forståelse av følelsenes betydning for oppfatningen av rommet, blir forstått av den minst akademiske stemmen i *The Blazing World*. Det er i seg selv ironisk. Men avslutningen avdekker nok et lag med ironi.

I *The Blazing World* skapes det et ironisk rom mellom tekster om alternativ åndelighet og fagtekster innenfor humaniora. Det ironiske er at de harde vitenskapene, naturvitenskapene, oppfatter at det er like stor avstand mellom naturvitenskapene og humaniora som vi som lesere oppfatter avstanden mellom alternativ åndelighet og humaniora i denne romanen. Hustvedt skriver i en vitenskapelig artikkel at i naturvitenskapene unngår forskerne å være personlige ved å skrive i tredjeperson. Hustvedt beskriver det som en ”Mr Nobody” svever over teksten. Hun skriver videre:

”I’m not arguing against the scientific method or the third person. The restrictions of Mr. Nobody’s model, his game of objectivity, have brought us a world of

medicines and technology most of us depend upon. But when the object of study is subjectivity, what does it mean to take an objective view?" (Hustvedt, *Borderlands: First, Second, and Third Person Adventures in Crossing Disciplines* 85).

Et av Hustvedts tilbakevendende temaer, er at det er behov for økt tverrfaglig samarbeid på tvers av disipliner. Det er også et tema i *The Blazing World* gjennom Harriets alternering mellom arbeid med ulike akademiske fag og arbeid som billedkunstner/konseptkunstner.

Oppsummering

En variant av Kierkegaards indirekte meddelelse brukes i denne romanen også. Her ledes vi riktignok ikke fra våre egne synspunkter i utgangspunktet, men vi ledes fram til forfatterens synspunkter gjennom bruken av ironi som pr definisjon er indirekte meddelelse. Jeg har argumentert for at ironi som form kan være vanskelig for forfatteren å bruke hvis hun ønsker å formidle spesielle holdninger eller tanker. Etter å ha undersøkt *The Blazing World*, for å avklare hvordan ironien virker, har jeg påpekt at Hustvedt er en mindre subtil ironiker enn Kierkegaard, at hun begrenser ironien på en annen måte enn Kierkegaard og at det derfor er lettere å oppdage ironien. Det gjør det mulig å argumentere for forfatterens nærvær i teksten selv om teksten er dypt ironisk.

4 Refleksjoner over estetisk kraft hos Siri Hustvedt

4.1 Innledning

I dette kapittelet vil jeg undersøke hvilke tanker om kunstens betydning, om estetisk kraft som kommer fram i *The Blazing World*. Kierkegaards syn på estetikk ligger som en intertekst i romanen. Hans estetiske betraktninger vil bli behandlet mer inngående i dette kapittelet. Primærkilden for behandlingen er den danske litteraturviteren Isak Winkel Holms bok *Tanken i Billedet*. Winkel Holms funn og Kierkegaards egne meninger vil bli sammenlignet med det kunstsynet jeg har funnet Hustvedt gi uttrykk for i artikler og i essaysamlingene sine, og som også gjennomsyrrer *The Blazing World*.

Som vist i tidligere kapitler får vi presentert ulike syn på kunst i *The Blazing World*. Rune bruker seg selv som objekt i videodagbøkene og ved stadig å skifte image når han viser seg på kunstscenen. En periode framstår han som metroseksuell, i en annen periode som kunst cowboy, for så å vise seg i dyre italienske dresser (180). Rune lager stadig nye framstillinger av seg selv, og i tillegg er utstillingene hans karakterisert av temaer som tomhet og mangel på kommunikasjon. Han stiller ut store kors i ulike farger, uten tittel. Rune tømmer formen for mening. Ironisering og meningsløshet gjennomsyrrer kunsten hans.

Harriet Burden representerer et annet kunstsyn. Hun tror på at kommunikasjon er mulig. Kunst er for Harriet Burden intersubjektivitet. Det er mulig for kunstnere å lage verk som påvirker tilskueren, som aktiverer tilskuerens affekter, får henne til å føle noe. Burden hevder at kunst kan gi tilskueren en form for erkjennelse som de ikke kan få gjennom rasjonell tenkning alene. Kunst er egnet til å få fram det tvetydige. Burdens kunstsyn kommer godt fram i artikkelen til hennes pseudonym Richard Brickman (266-273).

Som vi så i forrige kapittel var Kierkegaard svært kritisk til den estetiske kraften, når estetikken ble en livsholdning. Han setter likhetstegn, mellom det estetiske og det ironiske, og hevder at begge livsanskuelser fører til nivellering av verdier.

Før jeg går over til å diskutere hvilken betydning, hvilken virkemåte Hustvedt tillegger kunst, skal jeg gå tilbake og se på utviklingen av tankene omkring estetikk. Grunnen til å ta med en kort og nødvendigvis overfladisk gjennomgang av posisjonene til noen sentrale filosofer er at Kierkegaard var påvirket av deres tankegang, og det er tydelige spor av de tenkerne som blir omtalt også i Hustvedts refleksjoner om estetikk.

4.2 Har kunsten noen funksjon utover å behage?

Svar fra Platon, Kant, Hegel og Schlegel

Et grunnleggende spørsmål knyttet til estetikken eventuelle kraft er; har kunst noen funksjon utover å behage, forføre tilskueren, leseren? Vi kjenner diskusjonen allerede fra Platons dialog *Staten*, der han gjør rede for sine estetiske synspunkter. Platon skriver om den etterlignende kunsten, den mimetiske kunsten. Hos Platon er en verden av ideer det sanne. Det menneskene opplever som virkelighet er et gjenskinn av disse ideene. Når kunsten etterligner den menneskelige virkeligheten oppfatter Platon dette som en fordobling av avstanden til det sanne. Hvis vi ønsker å nærme oss det sanne, er kunsten feil vei å gå. Fordi kunstens beskrivelser av virkeligheten kan virke så overbevisende, så forførende, advarer Platon mot den kunsten som etterligner menneskelig virkelighet (Melberg 13).

Dette etablerte skillet mellom kunsten på den ene siden og veien til økt kunnskap om det sanne, om virkeligheten, på den andre siden opprettholdes opp gjennom historien. Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762) regnes som grunnlegger av estetikken. Det han aktualiserer er selve begrepet estetikk som kommer av det greske *aisthesis*, sansning, fornemmelse (Bale 11). En forutsetning for ”all skjønn tenkning” kaller Baumgarten for den åndelige holdningen å ubetinget streben etter sannhet. Den sannheten som åpenbarer seg gjennom estetisk arbeid karakteriserer Baumgarten som en lavere form for sannhet enn logikken³² (Bale 15). Den danske litteraturprofessor Isak Winkel Holm hevder at Immanuel Kant (1724-1804) avviser Baumgarten og Leibnitz sine oppfatninger av anskueligheten som en form for utydelig erkjennelse i motsetning til forstandens intellektuelle tydelighet. Kant understreker at

³² ”Jeg tror nemlig at følgende står entydig fast: Den metafysiske sannhet- eller om man heller vil kalle den objektiv- som tar form i en bestemt sjel slik at den logiske sannhet i videre forstand- eller den åndelige og subjektive- vokser, viser seg på den ene siden for forstanden i ren åndelig betydning, nemlig når den er inneholdt i de av forstanden tydelige forestilte objekter; vi kaller den da også den logiske sannhet i snevrere betydning; og på den annen side er den gjenstand for den til fornuften analoge tenkning og de lavere erkjennelsesevner, utelukkende eller bare i hovedsak; da kaller vi det en estetisk sannhet. (Estetisk teori, 2008, Baumgarten s.15)

forskjellen mellom de to erkjennelsesformene er av transcendental art og har med erkjennelsesformenenes opprinnelse å gjøre.

”Det er denne radikaliserende og transcendentaliserende forskel mellem menneskets to kilder til erkendelse, forstand og anskuelse, der gennemskærer den æstetiske idé og dermed også Kants idé om den skønne kunst” (Winkel Holm 57).

Den estetiske ide hos Kant er definert ved at innbilningskraften, fantasien får oss til å tenke, får oss til å erfare noe som ikke noe bestemt begrep kan være dekkende for. Språket kan med andre ord ikke fange tankene, erfaringene kunst setter i gang hos leseren, betrakteren. Isak Winkel Holm utlegger Kants estetiske idé slik:

”Den estetiske ide rummer altså et sanseligt *mere*, der ”udvider” den fremstillende tanke og virker opplivende og bevægende på menneskets evne til å tenke i begreber, og det er netop en sådan intellektuell motion, som Kant ser som selve kunstens funktion.” (56).

Schlegel går tilbake til filosofene før Kant som gir et bilde av erkjennelsesformer der en er overordnet den andre. Men i motsetning til andre filosofer gir han oss et bilde der fantasien, innbilningskraften står over fornuften. Schlegel hevder at innbilningskraften er forutsetningen for den rasjonelle tanken. Fantasien er ikke lenger farlig forførende, men en absolutt nødvendighet i menneskets streben etter forståelse.³³

Som diskutert i forrige kapittel avviser Hegel, Schlegels vektlegging av fantasien, ironien som kilde til erkjennelse. Hos Hegel er forholdet mellom rasjonalitet og fantasi ikke et absolutt, men et forhold som utvikler seg gjennom historien. Winkel Holm beskriver både Kant og Hegels beskrivelse av fantasien som en type mellomtilstand:

“Både Kant og Hegel giver Platon ret i, at digternes skrivearbejde ikke foregår under fuldkommen forstandmæssig control, men de afviser begge Platons ide om, at digteren skulle være forladt af ”al menneskelig fornuft”. Kant... talte om, at geniet ikke blot skulle producer frie former, men også møjsommeligt tilpasse formerne til begreperne. Og Hegel kalder tilsvarende den æstetiske production for “en åndelig virksomhed, der dog tillige har sanselighedens og umiddelbarhedens moment i sig”(13,61). Den skabende kunstner er altså et mellomvæsen, der er sammensat af en klar side og en dunkel “naturside” (Winkel Holm 51).

³³ Se fotnote om Schlegels filosofi under kapittelet om Ironi

Hegels estetikkforelesninger inneholder en utlegning av den historiske utviklingen av forholdet mellom tanke og bilde. Han karakteriserer det mytiske stadiet som en periode der ånden ikke har klart å frigjøre seg fra materien. Sfinxene i Egypt er ifølge Hegel eksempler på dette. Billedgjøringen av mangel på frigjøring fra materien viser halvt menneske halvt dyr. Det er ingen forsoning mellom natur og menneske. Menneskene har i det mytiske stadiet ikke klart å komme seg løs fra materien. Hegel skiller mellom filosofi og kunstfilosofi. Han plasserer Platon som filosof, ikke som poet, som en av de første som klarer å frigjøre tanken fra materien. Ideene er rene abstrakter. I antikken skapes skulpturer som Hegel betegner som eksempler på kunstverk der materie og ide smelter sammen. I disse kunstverkene fra den greske antikken er det slutt på kampen mellom ånd og materie/sanselighet. Denne sammensmeltningen mellom materie og tanke er idealet i Hegels kunstfilosofi (G. Hegel). I innledningen til *Estetikken* forklarer Hegel hva som karakteriserer et kunstverk ut fra sammensmeltningen av ånd og sanselighet.

”Det ånden søker er et sanselig nærvær som forblir sanselig samtidig som det befris fra den blotte materialitet. I forhold til naturtingenes umiddelbare tilværelse er derfor det sanselige i kunstverket blitt hevet opp til å være et blott og bart *skinn*. Og kunstverket står midt i mellom den umiddelbare sanselighet og de ideelle tanker” (G. Hegel 130).

I sitatet over plasseres kunstverk midt i mellom den umiddelbare sanseligheten og de ideelle tanker. Vi ser at ideelle tanker er noe annet enn kunstverket og det umiddelbart sanselige. For å forklare sin estetiske posisjon må Hegel bruke romlige begreper som *i midten*. Det kan fortolkes som et vertikalt bilde der tanken står øverst og sanseligheten i bunnen. Dette er i tråd med Hegeltolkningene om at rasjonaliteten, logisk tenking, er den fremste erkjennelsesformen hos Hegel.

Den rene tanken, i form av bundet logikk, har dårligere kår i *The Blazing World*. Harriet Burden fører en kamp for å frigjøre seg fra sin fars innflytelse på henne ”Your order is my wilderness, Father. I cannot walk between the high rows of hedges and find my way out. I am not out of the maze. Stifled. I am trying to breathe, but I cannot. I am hardly breathing” (155). Harriet Burden knytter rasjonalitet og den bundne logikken sammen. Hun er opptatt av logikkens grenser (232, fotnote), men hun avviser ikke logikken som sådan. I notatbok O beskriver hun en diskusjon hun har hatt med Rune om bundet logikk, der verdiene er binære, sant eller falsk, og motsetningen til logikksystemer med tre verdier, som kan tolerere

inkonsistens. Rune, som tydeligvis ikke har kunnskap om hva hun snakker om, overhører hennes spørsmål om hvorfor han hevder at alle vet at aristotelisk logikk er ute, når han samtidig hevder at han tror vi vil være i stand til å levendegjøre datamaskiner innen 2030. Datateknologi er basert på et binært system. Harriet Burden er opptatt av logikkssystemer med tre verdier som tåler inkonsistens. "Your logic Father, was about the consistency of relations, not the murk of so-called real life. It was bounded logic. That was its problem" (232-233).

Rune på sin side, tror ikke på mening som har gyldighet utover den enkelte, hans kunst er overflate og han ser fram til datateknologien skal støtte hans syn. For Harriet Burden er, et kunstsyn som ikke tar hensyn til måten vi oppfatter verden på, som ikke er kunnskapsbasert, uinteressant. Rune hevder at innen 2030 vil menneskene kunne laste opp seg selv i nye og forbedrede utgaver. Harry er helt uenig og forstår ikke at Rune ikke ser at denne teorien er en ny variant av Descartes dualisme kropp og tanke (224-225). Her følger deler av den informative fotnoten redaktør I.V.Hess har satt inn til Harrys notatbokopptegnelser om samtalen med Rune:

Burden criticizes the scientists and philosophers who have adopted the model (CTM(mitt inset)), because it doesn't account for "the brain as a wet organ of the whole body" and it "leaves out guiding emotional knowledge." She also calls CTM "a surreptitious form of Cartesian dualism "and cites Hubert Dreyfus's critique of the theory in *What Computers Still Can't Do* (Cambridge,Mass., MIT, 1992)" (225).

Harriet Burdens tanker om estetikk bygger på tankene til fenomenologene Husserl³⁴ og Maurice Merleau-Ponty.³⁵ Som en fotnote til notatbok C har redaktør I.W.Hess tatt med en av Harriet Burdens refleksjoner rundt den tyske filosofen Edmund Husserl (1859-1938):

"In notebook H ,Burden write about the "affinities of mind" between Descartes and Husserl, their love of mathematics and logical certainties, and their shared logical doubt. "Husserl's doubt," she writes, "is not Descartes' doubt. Descartes' cogito is bedrock for deduction, which rises up from within the mental cave. Husserl's *cogito me cogitare* is consciousness as relation to and toward the world" (28).

³⁴ Husserl dukker opp 20 ganger når du søker elektronisk i teksten

³⁵ Merleau-Ponty er nevnt fire ganger i teksten, første gang henvises det til at Harriet Burden har kommentert tankene hans i notatbok H (pp.5,28,147,271)

Menneskelig bevissthet er relasjonell hos Burden, Tankene våre er ikke lukket inne, de kommer som et samspill med omverdenen. Og dette samspillet har et affektivt aspekt. Tankene blir også påvirket av følelsene.

Et annet aspekt ved Harriet Burdens tanker om kunst, er at hun hevder at den klarer å fange det som ligger mellom menneskene, mellom begrepene. Det er ironi i at den slakten hun får av kunstkritikeren Anthony Flood, når han beskriver verkene henne som "A Muddy Aesthetic", fanger opp et vesentlig aspekt ved kunsten hennes. Harriet Burden opplever menneskenes liv som relasjonelle og som en konstant prosess, og ikke som verken ryddig relasjonelt eller som prosess. "We live inside our categories, Maisie, and we believe in them, but they often get scrambled. The scrambling is what interests me. The mess" (209). I forbindelse med arbeidet med utstillingen *Suffocations Rooms* gir Harriet uttrykk for lignende tanker til sin mannlige maske Phinney: "She didn't struck much with conventional ways of deviding up the world – black/white, male/female, gay/straight, abnormal/normal- none of these categories convinced her. These were impostions, defining categories that faildes to recognize the muddle that is us, us human beings." Reductionism!" She used to shout this every now and then" (130).

Rosemary Learner en kunstkritiker som har likt Harriet Burdens arbeid fra starten av, beskriver det uavklarte i kunsten hennes slik: "...the masks must be considered as furthering what she did best- creating works of focused ambiguity" (75).

Harriet Burdens refleksjoner over estetikk, andres kunst og sin egen kunst ligger tett opp til de refleksjonene vi finner hos Siri Hustvedt i sakprosaen hennes. Det vil jeg forsøke å vise under neste punkt. Jeg skal også vise hvordan elementer av estetikken til Hegel og Kant er en del av resonansbunnen i Hustvedts refleksjoner.

4.3 Hustvedts refleksjoner over hvordan kunst påvirker

Når Hustvedt ser på kunst hun liker og bedømmer som god, finner hun at kunsten berører henne i den forstand at hun gjenkjenner noe. Hun ser imidlertid ikke bare seg selv men også noe allment: her er et utdrag fra hennes essay om kunsten til Lois Bourgeois. Hustvedt beskriver sin reaksjon på en installasjon der flere av kroppene er såret på ulike måter:

” The aching expression on the face of *Rejection (2001-2002)* makes me want to reach into the box, take out the poor head, and cradle it in my arms. I know that these sewn, scarred figures are disturbing, but for me they are also among the most beautiful and compassionate works Bourgois has made. They are dolls of loss and mortality. I am looking at myself. I am looking at all of us” (Hustvedt, *Living, Thinking, Looking* 252).

Denne uttalelsen har likhetstrekk med Hegels beskrivelse av den kunstneriske fantasi:

”Den kunstneriske produktive fantasi er derimot en stor ånds og et stort sinns fantasi, den består i en billedlig og sanselig måte å frembringe forestillinger og former på som uttrykker de dypeste og mest almene menneskelige interesser” (G. Hegel 131).

Hegel beskriver produktet av den kunstneriske prosessen som et uttrykk for de dypeste og mest almene menneskelige interesser og Hustvedt beskriver det hun opplever som både å se på seg selv og å på noe alment. Hustvedt hevder at kunst er en form for intersubjektivitet, en form for grenseoverskridelse. “The imagination must be understood as a corporeal reality, one that can move from one person to another” (Hustvedt, *I wept for four years when I stopped I was blind* 308). I essayene sine beskriver Hustvedt publikums, leserens møte med kunsten som både en følelsesmessig og intellektuell respons på verkene. I sitatet over gir hun uttrykk for at hun oppfatter at kunstverket både gir henne en privat opplevelse og sier noe allment om sårbarheten vi utsetter oss for ved å være i verden. Kunstverket opphever begrepsparet subjektivitet og objektivitet.

”Visual art exists only to be seen. It is the silent encounter between the viewer, “I,” and the object, “it.” That “it,” however, is the material trace of another human consciousness. The artist, who is missing from the scene, has nevertheless left us a work, an act of pure will, which has no practical purpose. The painting carries within it the residue of an “I” or a “you.” In art, the meeting between viewer and thing implies intersubjectivity (Hustvedt, *The Mysteries of the rectangle Essays on painting* XIX).

Hun omtaler å se på kunst som et møte mellom bildet og betrakteren. Alt du vet og alt du har følt har du med deg i møtet med kunstobjekter. Sporene av kunstneren i verket og din egen erfaringshorisont vil avgjøre hvordan du påvirkes av verket:

”Indeed, all of Hustvedts thinking about art appears to be guided by the dialectic of self and other, and the face-to-face encounter endows the artwork with a living

presence that turns it from an inanimate object into the living trace of human subjectivity..... she almost compulsively keeps conceiving of art as an act of mirroring, as a dialogue between observer and artwork, observer and artist” (C. Marks 33-34).

Påstanden om intersubjektivitet mellom kunstner og publikum gjelder ikke bare visuell kunst, hevder Hustvedt, men også litteratur. I essayet *On Reading* forteller hun at hun flere ganger har opplevd å indentifisere seg med fortelleren i en roman. Når vi identifiserer oss med fortelleren hevder hun at romaner kan gjenskape eller skape følelser i oss lesere som gjør romanlesningen til en opplevelse som vi husker. Den blir en del av vår erfaringsverden.

Hun skriver videre i essayet *On Reading* at når hun leser, kan hun gjenkjenne en forfatters intelligens og elegante formuleringer uten at en slik tekst nødvendigvis gjør inntrykk på henne. For henne er følgende nødvendige kriterier for en god bok: ”Great books, it seems to me, are distinguished by an urgency in the telling, a need that one can tell viscerally. Reading is not at purely cognitive act of desiphering signs; it is taking in a dance of meanings that has resonance far beyond the merely intellectual” (Hustvedt, *Living, Thinking, Looking* 139). Hun understreker litteraturens evne til å henvende seg ikke bare til intellektet, men også til følelsene. Hustvedt understreker litteraturens påvirkningskraft i avslutningen av samme essay:

”The ones who stay with us (bøker(mitt innsett)), however become us, part of the mysterious workings of the human mind that translates little symbols on a page into a lived reality” (140).

I see images in my mind as I work, just as I do when I remember. Often I use landscapes, rooms, and streets that actually exist as backdrops for the actions of my fictional characters. I am directed by the story, by the creation of a narrative that resonates for me as *emotionally*, rather than literally, true. The novel develops an internal logic of its own, guided by my feelings (188)”

I essayet *The real Story* forteller hun om det hun beskriver som sitt kanskje mest tilfredsstillende øyeblikk som romanforfatter, en fortelling som støtter hennes antagelser om kunst og intersubjektivitet:

”I read from the book (*What I Loved* (mitt innsett)) in Iowa City, and when the reading was over, a woman came up to me and said she had a verbal message for me from her father. She explained that like the novel’s narrator, Leo Hertzberg, her father was a

Jew who had been born in Berlin. He had fled the Nazis with his parents, first to London, but had eventually ended up in the United States. He was now living in Florida. The message was: "Tell her I am Leo" " (Hustvedt, *Living, Thinking, Looking* 114).

Jeg vil hevde at i Siri Hustvedts tanker rundt hvordan det er mulig å skrive romaner som kan få fremmede mennesker til å identifisere seg med hovedpersonen, spiller vitenskapelig kunnskap en viktig rolle.

4.3.1 Betydningen av vitenskapelige kunnskap for Hustvedts estetiske posisjon

Oppdagelsen av speilnevroner omtaler Hustvedt gjentatte ganger i sine essay og vitenskapelige artikler. Speilnevroner ble oppdaget i hjernen på aper. Når en ape tok en banan ble det fyrt av nevroner et bestemt sted i hjernen. Den apen som iakttok at kameraten tok en banan fikk de samme nevronene aktivert. Det viser seg at mennesker også har disse speilnevronene og vi på et fysiologisk nivå reflekterer hverandre. Christine Marks hevder "The discovery of mirror neurons thus demonstrated that human beings mirror each other's actions in their brains. Mirror neurons therefore validate Merleau-Ponty's statement that "It is through my body that I understand other people" " (C. Marks 211).

Det er også gjort eksperimenter med hva som skjer når vi leser. Marco Iacoboni³⁶ har funnet at når vi leser om hendelser som aktiverer kroppen vår, for eksempel å ta en banan eller ta en bit av en fersken, så aktiveres de samme nevronene som hvis vi faktisk hadde gjort det. Iacobini konkluderer med at eksperimentet peker i retning av at når vi leser en roman så vil våre speilnevroner simulere handlingen i romanen. Christine Marks tar teorien videre til et leserperspektiv og hevder at ifølge denne teorien, så vil leserne gjennom en empatisk reaksjon på hendelsene i boka "delta" i karakterens opplevelser (C. Marks 214).

Siri Hustvedt skriver om oppdagelsen av speilnevroner i *The Shaking Woman* :

"...mirror neurons appear to be part of the dialectical back and forth inherent in human relations, a biological root for the reflexivity of "I" and "you" and idea that can be

³⁶ Marco Iacoboni is Professor of Psychiatry and Biobehavioral Sciences and Director of the Marco Iacoboni Lab, UCLA Brain Mapping Center at the University of California, Los Angeles.

traced at least back to Hegel and resonates strongly with his understanding that our self-consciousness is rooted in relations between the self and other” (Hustvedt, *The Shaking Woman or A History of My Nerves* 93).

Jeg fortolker absolutt ikke Hustvedt i retning av at hun mener at funnet av speilnevroner åpner for at forfatteren kan stole på at når leseren leser vil speilnevronene sørge for at et eventuelt budskap kommer fram. Men jeg mener at Hustvedts syn på estetikkens kraft ligger nært opp til tankene til Maurice Merleau-Ponty. Christine Marks hevder at Hustvedt ligger nært Merleau-Ponty i forståelsen av intersubjektivitet:

“Hustvedt’s emphasis on the unconscious processes determining who we are brings her closer to Maurice Merleau-Ponty, who was decisively influenced by Husserl, yet took phenomenology to a far more engaged intersubjective level than his antecessor” (C. Marks 53).

I *Cézannes tvil* skriver Merleau-Ponty at Cézanne ikke bare må uttrykke en ide, men sørge for at verket vekker de opplevelsene i andre bevisstheter som gjør det mulig nettopp at idéen kan slå seg til ro i disse andre bevisstheter.

“Hvis et verk er vellykket, har det den merkelige kraften å være sin egen forklaring. Ved å følge anvisningen i bildet eller boken, ved å etablere overensstemmelser, ved å la seg dytte fra side til side, ved å følge den utydelige klarheten i en stil, vil leseren eller beskueren til slutt finne det kunstneren har villet meddele dem” (Merleau-Ponty 264).

Forskning rundt hysteri og “conversion disorder” (et symptom blir omdannet til noe annet), har avdekket at pasienter som omdanner traumatiske opplevelser til fysiske symptomer, har ulik aktivitet i hjernen sammenlignet med mennesker som lyver på seg samme symptom. At man kan “se” ved hjelp av MRI teknologi “conversion disorder” pasienters avvikende hjerneaktivitet medfører at tilstanden får ny legitimitet. I tillegg og viktigst i denne sammenheng er at det gir oss kunnskap om innbildningskraftens styrke.

I den vitenskapelige artikkelen *I wept for four years when I stopped I was blind* skriver Hustvedt om arbeidet med “conversion disorder” og tar utgangspunkt i fortellingene om flere kvinner som var flyktninger fra Kambodja og Røde Kmer regimet og som uavhengig av hverandre ble behandlet for blindhet og store synsvansker uten at det var fysiske

syptomer³⁷. Siri Hustvedt avslutter artikkelen med å peke på hvordan historien viser oss hvor sammenfiltret sansene og tankene våre er og hvor viktig fantasien er for å prøve å forstå hvordan mennesket arbeider for å klare livet:

”The woman who saw her family forcibly taken away from her said that she wept for four years and when she stopped weeping, she was blind. In her case and in the cases of her fellow refugees, the transformation from witness of horror to functional blindness can be described as symbolically perfect, a kind of waking dream work, if you will. The women’s bodies have become ambulatory metaphors of unbearable experience, not unlike the emotionally salient, concrete images of our dreams. Merleau-Ponty called the dream “a corporeal ontology, a mode of being with an imaginary body with weight” [45]. (311)

I neste avsnitt skal jeg presentere Kierkegaards estetiske syn. Han var opptatt av forholdet mellom idé og bilde og arbeidet med både å argumentere abstrakt og å vise tanken i billedet. Dette har Siri Hustvedt sett, hun skriver:

”I do not usually see philosophy- with some exceptions: Plato, Pascal, Kierkegaard and Nietzsche, because they are also storytellers” (Hustvedt, *Living, Thinking, Looking* s.230). I neste punkt vil jeg argumentere for at et fellestrekk mellom Kierkegaard og Hustvedt som forfattere er at begge to er opptatt av forholdet mellom å vise og å se, forholdet mellom tanken og forestillingsevnen.

4.4 Kierkegaards estetiske refleksjoner

For å få fatt i noen grunnleggende ulikheter i hvordan Kierkegaard og Hustvedt ser på kunstens virkemåte, må vi til Kierkegaards refleksjoner over Platons tekster og over hans

³⁷ In the mid 1980's, Gretchen van Boemel, director of clinical electro-physiology at the Doheny Eye Institute at the University of Southern California began seeing dozens of patients who came to her complaining of blindness or severely compromised vision. A number of them had already paid visits to optometrists and [ophthalmologists](#) who had accused them of [malingering](#). Although Van Boemel could find no explanation for their failing vision, the women – they were all women – had a shared story. They were Cambodian refugees living in California who had survived Khmer Rouge atrocities. One woman who had seen her family forcibly taken away to their deaths in 1975, reported that she had cried for four years, and when she stopped, she was blind [54] and [57]. Another woman had been forced to gather fellow inmates to watch executions in a Khmer work camp. The soldiers insisted that the witnesses show no emotion while their family members and friends were beaten to death, disemboweled, beheaded, or hanged. She attributed her blindness to the fact that she had been beaten so often by the Khmer Rouge her spirit had left her body (Hustvedt, *I wept for four years when I stopped I was blind* 306)

samtids estetiske posisjoner. Isak Winkel Holm skriver om at Kierkegaard helt fra starten av sitt forfatterskap var opptatt av å ikke kun skrive doserende filosofi, men også vise fram tanken, anskueliggjøre tanken. I det følgende sitatet henviser Holm til opptegnelser Kierkegaard gjorde i 1837 om forholdet mellom å vise og å si.

” Hvis man leser de fire opptegnelser som en helhet, legger de en hel stripe af begrepspar i forlængelsen af hinanden- ord og billede, begrep og anskuelse, sandhed og virkelighed, filosofi og litteratur- og trækker på den måde en diffus grænse mellem at sige og at vise. Denne grænse melder sig som et problem, når Kierkegaard reflekterer over muligheden for at gøre sine usynlige filosofiske ideer sanseligt synlige. Før Kierkegaards forfatterskap er gået i gang, er han altså i stand til å skitsere både mulighederne og problemerne i sin egen framtidige framstillingsform. På den ene side kan den litterære mimesis supplere de abstrakte begreber ved at vise en fyldigere og marvfuldere virkelighed, på den anden side truer sammensætningen av intelligible begreper og sanselige billeder med at forvandle teksten til et æstetisk misfoster” (Winkel Holm 17 -18).

I følge Winkel Holm gjorde Kierkegaard en forbausende overfladisk fortolkning av Hegels estetikk. Winkel Holm hevder i sin bok *Tanken i billedet* at Kierkegaards syn på estetikk naturlig nok var svært preget av hans samtid. Videre at Kierkegaard viser gjennom sitt pseudonyme forfatterskap at han er godt kjent med kunstteoretiske begreper og samtidens estetiske teorier, men gjennom pseudonymene sine gjør Kierkegaard en overfladisk fortolkning av denne kunnskapen.

”Disse spredte tilløp til en estetikkteori er imidlertid ikke stort mer ens det som Kierkegaard selv et sted kalder ”Vrakgods fra Æstetikker”. Det er enda forbløffende, hvor ofte Kierkegaard og hans pseudonymer ikke er på høyde med de teoretikere som de har deres gods fra. De fleste av tankerne er aftræk af idealismens æstetik i Hegeliansk udforming og har altså som utgangspunkt at det skønne kunstværk er en tilsynekomst av en oversanselig mening i et sanseligt materiale. Formuleret med en berømt sætning fra G.W.F. Hegels æstetik forelæsninger er det skønne ideens sanselige fremtrædelse” (s.11).

Et eksempel på hva Winkel Holm mener med at Kierkegaard ikke er på høyde med de teoretikerne han låner sitt begrepsapparat fra, er Kierkegaards behandling av fantasien. Hegel tillegger fantasien en annen funksjon enn rasjonaliteten. Gjennom kunsten erfarer vi på en annen måte enn gjennom rasjonalitet. Kierkegaard skriver ikke om rasjonalitet og fantasi som komplementære erfaringsformer, men som ulike stadier på veien mot erkjennelse.

Kierkegaard bruker Hegelske begreper til å hevde at fantasien, innbilningskraften, kan gjøres til redskap for den rasjonelle tanken. I sin avhandling *Om begrepet Ironi* omtaler Kierkegaard Platons bilder som hjelp for tanken til de av leserne som ikke har så lett for det. Bildet støtter altså opp om tanken, bildet anskueliggjør tanken. Det er harmoni mellom tanken og bildet.

Kierkegaards tekster, inkludert hans dagboknotater, avhandlingen hans om ironi og *Enten – Eller*, kan ifølge Isak Winkel Holm fortolkes som at han har en poetikk som går ut over de betraktningene han gjør seg i *Synspunkter for min forfattervirksomhet*. Dette kaller Winkel Holm Kierkegaards poesis for å skille det fra pseudonymenes utlegninger om estetikk teori og Kierkegaards egne betraktninger om hvordan hans tekster skulle virke på leseren. Winkel Holm hevder at grunnen til at vi finner en markant forskjell mellom Kierkegaards estetikk teoretiske overveielser og hans implisitte poesis er at det er sannsynlig at de erfaringene han selv gjør seg som forfatter ikke stemmer overens med samtidens teori om det skjønne som ideens sanselige framtrede (Winkel Holm 31). Hva er det Winkel Holm finner i Kierkegaards implisitte poetikk? Han finner ikke harmoni, men at Kierkegaard bruker bilder som viser oss at diktekunstens mulighet til å tilføre leseren dypere mening skjer når det slett ikke er harmoni mellom ide og materie, men tvert imot at det er motstand mellom tanken og bildet og at det i denne sitringen finnes mulighet for refleksjon og erkjennelse.

” I sin poetik bliver han nødt til at forholde seg til den urene digteriske sfære, hvor mislykkede og abnorme æstetiske figurer blotlægger avstanden mellem den åndelige betydning og den sanselige gestalt. Man kunne sige at Kierkegaard i sin poetik fører den idealistiske æstetik tilbage til dens filosofiske utgangspunkt. I stedet for å interessere seg for den forsonende sammensmeltning av betydning og gestalt koncentrerer han seg her om den uoverensstemmelse mellom tomme tanker og blinde anskuelser, der forvandler det æstetiske arbejde til en besværlig dans med det genstridige materiale. Hvor idealisterne mente at kunne løse deres filosofiske problem ved hjelp av kunstverkens positivitet, fastholder Kierkegaard netop tankens æstetiske arbejde som en negativ proces” (34)

Den beskrivelsen Winkel- Holm gir av den poetiske prosessen slik den kommer fram i Kierkegaards pseudonyme tekster, er ikke at form og innhold går opp i et harmonisk hele. Hos Kierkegaard er det fraværet av harmoni, gnisningene i tekstene, som åpner opp for at leseren oppfatter mangelen på harmoni. Fordi teksten ikke gir positive svar, men krever medtenkning av leseren, kan denne negative estetiske prosessen føre til at leseren får dypere forståelse for et tema.

Form og innhold blir aldri helt dekkende, det blir i Kierkegaards litterære univers en negativ rest i forholdet mellom ide og bilde. Litteraturen skriver altså ikke fram positive utsagn, den minner oss om denne negative resten som forblir ufortolket mellom ide og bilde.

Winkel Holm konkluderer i sin avhandling med at det synet som kan leses fram av Kierkegaards tekster, hans poesis, er langt bedre egnet til å forklare Kierkegaards tro på indirekte meddelelse enn han eksplisitte estetikkssyn. Hvorfor skulle leseren begynne å reflektere over en tekst hvis den er motstandsløs? Det er denne knitringen, rivningen mellom ide og form, som kan igangsette den refleksjonen Kierkegaard ønsker når han argumenterer for indirekte meddelelse. Det er et interessant synspunkt å ta med seg inn i tenkningen rundt Siri Hustvedts estetiske refleksjoner.

4.5 Berøringspunkter - Kierkegaard og Hustvedt

Kierkegaards refleksjoner over forholdet mellom å vise og å si finner vi varianter av også hos Hustvedt. Hun har tidligere deltatt på konferanser sammen med neuromedisinere og har arbeidet med å få i stand samarbeid mellom billedkunstnere og neuroscientister. At vitenskapen har behov for nye narrativer, nye bilder, for å gi oss dypere forståelse for hvordan vi kan forklare forholdet mellom "mind" og den fysiske hjernen, samt hvordan kroppen husker, er nettopp avslutningspoenget i en artikkel Hustvedt skrev i 2014:

"Understanding hysteria will require an upheaval in our understanding of what mind-brain actually is, a paradigm change that is perhaps already underway. Embodiment is the word of the moment, but it is in desperate need of elucidation. It is the body that carries meaning, meaning that is at once felt and symbolized. Our brains are in that body, which is made through other bodies in a world. We are intersubjective creatures, even before birth. The language we share is one of the body's communicable gestures; it is in and of us, as is so much that we learn. A deep comprehension of hysteria will also require multiple methods, brain imaging certainly, and the neural locationism it inevitably inspires, combined with more dynamic, narrative models that include self-reports and case studies. It will also involve taking ideas from the past seriously and discarding the hubris of the present. It is well worth remembering what William James wrote in his *Psychology*: Briefer

Course. The only hope for science is “to understand how great is the darkness in which we grope, and never forget that the natural-science assumptions with which we started are provisional and revisable things” [34].

I *The Blazing World* kommer forholdet mellom å vise og å si fram i fortellingen om Harriet Burden. Harriet jobber til dels akademisk, hun diskuterer ulike vitenskapelige og filosofiske teorier med seg selv i notatbøkene. Harriet Burden ønsker å få oss til å erfare de abstrakte tankene hun diskuterer gjennom kunsten sin. De ulike kunstverkene som er beskrevet i *The Blazing World* illustrerer flere av de tankene Harriet Burden og Siri Hustvedt arbeider med. Utstillingen *Suffocation Rooms* kompletterer tanken om at vi ser gjennom sosialiserte briller. Og ikke minst den gir tilskueren en fysisk følelse av ikke å passe inn.

”The Suffocation Rooms:..... It was her idea that the viewer should shrink each time he or she opened a door or entered a new room. The rooms were nearly identical, the same grim looking table and two chairs with vinyl seats, the same breakfast dishes laid out on the table, the same wallpaper made of Harry’s and my own handwriting and some doodles and the same two metamorphs in each room. At the beginning of the journey, the furniture fit your median-size adult- we decided on five-seven- but with each consecutive room, the table and the chairs, the cups and plates and bowls, the writing on the wallpaper grew that much larger, so but the time you hit the seventh room, the scale of the furniture had turned you into a toddler. The soft, stuffed metamorphs grew, too, and they got progressively hotter. The seventh room felt like a Finnish sauna. After a discussion we decided that the single divided window in every room should be a mirror – more claustrophobic that way. (130-131)

Utstillingen *Suffocation Rooms* i *The Blazing World* består av syv rom med samme innredning. For hver ny kasse blir møblene større og større og rommet varmere og varmere. I den siste kassen er møblene så store at publikum føler at de er blitt småbarn igjen. I tillegg øker temperaturen fra rom til rom, i det siste rommet er det hett. I disse rommene er det plassert en kasse, der lokket åpner seg mer og mer fra rom til rom. I kassen skjuler det seg en person som vil ut. Mens personen blir laget kaller Harriet og Phinney personen for det, djevel og det sultne barnet. Den ferdige figuren som i det siste rommet er kommet ut av kassen, er blitt en vakker hermafrodit halvt, gutt halvt jente.

”The creature is strangely beautiful, and when you see him/her in the seventh room out of the box, standing in a stool to look out of the window, or rather into the mirror, you can’t help feeling touched somehow. The really large (by now) metamorphs have

finally noticed that the personage is out and have turned their heads to look at it” (133).

Suffocation Rooms viser oss det Harry hevder. Installasjonen viser oss gjentakelsens enorme kraft. Språk er i utgangspunktet gjentakelse, begreper er gjentakelser satt i system. Jo oftere ting gjentas, jo større innflytelse får de på menneskets opplevelse av omverdenen. Billedlig uttrykt blir det gjentatte rommet varmere og varmere mer og mer ubehagelig å oppholde seg i, på samme måte som inndeling av mennesker i ulike kategorier gjør det mer og mer ubehagelig for mennesket å passe inn i for trange kategorier. Hermafroditten som klatrer opp på en stol for å se hva som foregår utenfor vinduet møtes av sitt eget speilbilde. Du kan ikke se ut av et rom som er bygget opp av gjentakelser. Gjentakelser er en forutsetning for at vi skal kunne kommunisere språklig, men samtidig sementerer gjentakelser de oppfatningene som råder i samfunnet. Gjentakelser stenger for utsikten, vi ser det vi forventer å se. Hvis du som hermafroditten kommer ny inn i en verden lukket av gjentakelser vil du se ditt eget speilbilde hovedsakelig som de andre ser det. Og hvis du som hermafroditten ikke passer inn i de gjentatte begrepene rommet (verden) er delt opp i, vil du føle at du er fremmed i verden. Hermafroditten er som tilskuerne for liten til interiøret i de siste rommene Han/hun må klatre opp på stolen for å se vinduet. Hermafrodittens følelse av undring og fremmedhet er ikke bare tanker, men noe han/hun føler kroppslig gjennom klatringen, varmen, og synet. De som går inn i rommene vil få samme følelse de vil kjenne kunstverket fysisk, og denne fysiske forankringen påvirker refleksjonene til tilskuerne.

Både framstillingen av utstillingen *Suffocation Rooms* og det siterte avsnittet fra *The Blazing World* over, skriver seg inn i vitenskapelige diskurser om hvordan menneskene oppfatter verden rundt seg. Flere psykologiske undersøkelser har gjort funn som er i tråd med at bedømmingen av menneskers intellektuelle prestasjoner påvirkes av kunnskap om hvilket kjønn de som skal bedømmes har. Både kvinnelige og mannlige studenter vurderte universitetsoppgaver lavere hvis de fikk oppgitt at oppgaven var skrevet av en kvinne. På 1990 tallet skjer det en endring da oppheves effekten av å være kvinne når det oppgis at hun er ekspert (159). Dette diskuterer Harry i notatbok B, der hun gir oss innblikk i aktuell forskning og relaterer den forskningen til at Phinney, masken hennes for *Suffocation Rooms*, skriker til Bruno, kjæresten hennes som vil at de skal slutte med maskeprosjektet, ” Don’t you get it? It doesn’t matter what she does! They see the widow or they see her money. They are blinded by what they think they see!” (158). Så det vi ser er at Hustvedt både argumenter gjennom å vise til forskning og hun beskriver scener mellom protagonistene i romanen som

illustrerer de dilemmaene som oppstår når omverdenen reduserer deg gjennom hvilke predikater de tillegger deg. Med predikater mener jeg de setningsleddene de fyller ut bildet av deg med, hun er rik, hun er kunstsamler.

Vi så at Kierkegaards poesis, slik Winkel Holm beskriver det han finner i *Enten-Eller*, karakteriseres som en dans mellom å vise og å si. Det er ingen harmonisk sammensmeltning av form og innhold som får ideen til å tre klart fram som i estetikken til Hegel. Kierkegaard viser hvordan skriving som prosess kan gi oss glimtvis erkjennelse av en ide. Disse glimtene kommer ikke fram som et resultat at harmoni mellom tanke og skrift, men som noe som kan stige fram som en følge av den kampen, som hos Kierkegaard symboliseres ved støy, det er mellom bildet og tanken. Hustvedt viser oss gjennom *Suffocation Rooms* hvor fanget vi er av gjentakelsene, dette kan lett overføres også til hvor fanget vi er av språket som legger føringer for hva vi oppfatter av menneskene rundt oss. Så lar hun vitenskapen bidra med funn som understreker hvor viktig det er å være klar over hvor forutinntatte vi er når vi ser verden. I tillegg lar hun protagonistene diskutere hvorvidt det er viktig å gå ut å ta opp kampen mot de fordommene Harriet møter der ute. Her merker vi den kunnskapsbevisste forfatterens nærvær som bruker vitenskapelige funn til å begrunne hovedpersonens handlinger.

4.6 Oppsummering

I dette kapittelet har jeg argumentert for at Hustvedt både i romanene sine og i sakprosaen sin arbeider for å bedre publikums forståelse for, og sin egen forståelse for, fantasiens mulighet til å overskrive språklige begreper. Hustvedts metode er å lytte seg fram i sin egen fantasi til hun finner historier som er emosjonelt sanne. Harriet Burden har en lignende agendas, hun lager kunstverk som får oss både til å reflektere over og føle hvordan følelser og tanker er uløselig filtret sammen. Både hos Hustvedt og Harriet Burden nærer fantasien seg på erfaringene deres, og for begge inneholder den erfaringen mye kunnskap på ulike felt som igjen påvirker både form og innhold i kunsten deres.

Den estetiske kraften slik den framstilles både hos Hustvedt selv og hos Harriet Burden ligger i kunstens evne til å formidle det vi husker Hegel beskrev som ”måte å frembringe forestillinger og former på som uttrykker de dypeste og mest almene menneskelige interesser”. Verken hos Burden eller Hustvedt er det snakk om at de to skal klare å løse mysteriet mennesket. Ingen av de to avviser naturvitenskap eller filosofi, men begge setter søkelyset på premissene for disse disiplinene. Begge to snakker om at mennesket fanges i

begreper. Metaforen å være fanget i begreper åpner for det ubestemte i språket. Dette er det Kant i sine estetiske betraktninger snakker om at kunsten kan bidra til å vise oss. Winkel Holm tåler å bli sitert på Kant om igjen: "Den estetiske ide rummer altså et sanselig *mere*, der "udvider" den fremstillende tanke og virker opplivende og bevægende på menneskets evne til å tenke i begreber, og det er netop en sådan intellektuell motion, som Kant ser som selve kunstens funktion" (56).

Hustvedt og hennes protagonist Burden arbeider med å komme nærmere en framstilling av det rotet "muddle" et menneske er, slik at det for leseren og publikum på et nivå føles som "sant".

Kierkegaard har, som Winkel Holm har vist gjennom sin lesning av Kierkegaard, et svært overfladisk forhold til den estetiske debatten på sin tid. Kierkegaard gjorde en overfladisk lesning av Hegel og skrev fram estetikken som en lav form for erkjennelse ikke en komplementær form for erkjennelse. Det Winkel Holm imidlertid viser er at Kierkegaard skrev fram en annen form for estetikk- som Winkel-Holm kaller hans poesis, der han viser sine egne anstrengelser med å få tanke og begrep til å smelte sammen. Da viser Kierkegaard oss at det oppstår motstand mellom tanken og skriften i skriveprosessen. Det er denne motstanden som ikke lar seg løse opp som er den estetiske kraften hos Kierkegaard.

Kierkegaard og Siri Hustvedt framstår i utgangspunktet med svært ulike tilnærminger til det estetiske. For Kierkegaard er det en erkjennelsesform han ønsker å vise tomheten og hulheten i, for Hustvedt er kunst en erkjennelsesform og hun vil vise oss hvordan kunsten har potensiale til å virke som et korrektur på reduksjonistiske naturvitenskapelige og filosofiske retninger.

Både Kierkegaard og Hustvedt skriver fram at vi ikke kan nå erkjennelse uten følelser. Begge angriper rasjonalitetens hegemoni. Kierkegaard angrep Kirken som institusjon fordi det religiøse valget å velge seg selv og Gud, det gjentatt smertefulle valget, var rasjonalisert bort. Kierkegaard hadde til hensikt å vekke den enkelte opp fra den estetiserende villfarelsen gjennom å henvende seg litterært. Hos Kierkegaard fører den estetiske kraften til den første og laveste form for erkjennelse. Det etiske er det neste stadiet og det høyeste er det religiøse. Jeg har i dette kapitleet argumentert for at Hustvedt hevder at estetisk kraft er en erkjennelsesform som har mulighet til å overskride skillet mellom følelser og rasjonalitet, og at hun mener et samarbeid mellom kunst og vitenskap blant annet kan føre til at det stilles

nye fruktbare spørsmål. I *The Blazing World* ironiseres det over deler av dagens kunstscene, men jeg fortolker undertonen som alvorlig. En gjennomironisert kunstscene undergraver kunstens mulighet til å være en meningsskapende kraft. Kunst er interaksjon for Hustvedt og hun hevder i tråd med Merleau-Ponty at vi kan finne spor av kunstneren i teksten eller kunstverket.

Med valg av *Enten-Eller* og *Synspunktet for min forfatter-Virksomhed* som viktigste intertekster for min analyse blir det naturlig også å stille spørsmålet om jeg finner etiske standpunkter eller etiske fordringer også i *The Blazing World*. Christine Marks hevder i sin bok om det relasjonelle hos Hustvedt at Hustvedts tanker ligger nær den etiske posisjonen til Emmanuel Levinas. Neste kapittel dreier seg om *The Blazing World* sett fra et etisk perspektiv.

5 En etisk diskusjon av *The Blazing World*

I dette kapittelet skal jeg diskutere romanen i et etisk perspektiv. Jeg ønsker å undersøke hvordan det dialogiske elementet, slik det kommer fram hos Hustvedt står seg i et slikt perspektiv. Et siktemål er å vise at noen av historiene *The Blazing World* anskueliggjør problemer knyttet til å basere etisk tenkning på empati alene. Den franske(født i Litauen)jødiske filosofen Emmanuel Levinas og hans etiske fordring danner grunnlaget for å diskutere noen av relasjonene og handlingene i romanen. Kierkegaard ønsker å leve et liv der han hever seg over vanetenkning. Kristendom må ikke reduseres til regler som skal følges. Da er det ikke lenger Kristendom for Kierkegaard. Avslutningsvis vil jeg se på berøringspunkter mellom Kierkegaard og Hustvedt.

Etikk handler om hvordan menneskene *bør* leve. Filosofene er delt på spørsmålet om etikk kan løsrides fra sosiale forhold. Er etikk bare en speiling av samfunnets lover, regler og normer? Eller er det mulig å komme fram til en universell etikk?³⁸ Filosofen Emmanuel Levinas går radikalt til verks i sitt arbeide med etikk. Han hevder at møtet med den andre skjer i en før ontologisk fase. Før mennesket kan starte arbeidet med å finne ut hva som er³⁹ har vi erfart den andre. Uetisk livsførsel for Levinas er å glemme den andre. Asbjørn Aarnes skriver i essayet *Den annens humanisme*:

”I Martin Heideggers filosofi- fundamentalontologien- består det ”uetiske” i å glemme væren. Værensglemselen. Levinas tenker ofte i dialog med- og mot- Heidegger. Hos ham heter det: Det er menneskets kall å glemme væren; overskridelsen av ontologien utgår fra en higen, innsatt i mennesket fra før bevissthetens oppvåkning. Forsømmelsen, skaden, bristen er Neste-glemselen. (Aarnes 14)”.

I innledningskapitlet viste jeg til Christine Marks som i sin bok om Siri Hustvedts forfatterskap, skriver at Hustvedt har inntatt klare kritiske standpunkter til hovedstrømninger i det amerikanske samfunnet, som ideen om individets frihet, enkeltindivids uendelige muligheter.

³⁸ Alistair MacIntyre er en av de fremste eksponentene for at etikk er grunnet i historien(*After Virtue* (London 1981). John Rawls med *A Theory of Justice*(Harvard1971) står for en universal etikk.

³⁹ Ontologi= læren om det som er

”one of the most urgent objectives Hustvedt pursues in her writing: to dismantle the privilege of individual power that has been so foundational to the construction of American identity” (C. Marks 1).

Hustvedts kritikk av hovedfortellinger i det amerikanske samfunnet har etiske implikasjoner. I en etisk diskurs kommer spørsmålet om enkeltmennesket kan stilles ansvarlig for sine handlinger. Hustvedt er kritisk til graden av frihet individet framstilles som å ha. Det betyr ikke at hun hevder at individet er uten makt eller uten frihet. Hustvedt skriver i Essaysamlingen *Living, Thinking, Looking*: ”We do not author ourselves, which is not to say that we have no agency or responsibility, but rather that becoming doesn’t escape relation” (70) For å kunne kreve av mennesker at de skal ta etiske valg, må enkeltmennesket inneha en grad av frihet som gjør det mulig å velge mellom gode handlinger og mindre gode handlinger.

Valget står sentralt i Kierkegaards tenkning. Troens paradoks krever at enkeltmennesket i ensomhet kaster seg ut i det forsvarsløse valget. Frihet til å velge troen får du hos Kierkegaard når du bevisstgjøres om hvilke valg du står overfor. Valget er vanskelig både hos Kierkegaard og Hustvedt. Hos begge kreves det noe av den enkelte for å kunne velge. Kierkegaards religiøse valg krever at den enkelte, i ytterste konsekvens må snu ryggen til samfunnets regler og normer. Hos Hustvedt krever det å ta valg at karakterene klarer å skape nok rom mellom seg selv og omgivelsene slik at de ser mulighetsrommet.

5.1 The Blazing World og Levinas etiske fordring

Den franske filosofen Emmanuel Levinas(1906-1995) utviklet en subjektiv etikk som er basert på det møtet du har med den andre ansikt til ansikt. Christine Marks i hennes bok om Hustvedts tekster skriver ”His thoughts(Levinas, min merknad) on ethical subjectivity reverberate throughout Hustvedts writings on art” (C. Marks 60). Men mens Levinas understreker den radikale annetheten hos den andre, fokuserer Hustvedt på muligheten for interaksjon mellom deg og den andre. Hun fokuserer på den gjensidige avhengigheten mellom subjekt og objekt. Jeg vil i det følgende argumentere for at det å gjenkjenne den andre, eller deler av den andres livsverden som deler av deg selv gir et annet perspektiv enn å møte den andre som om den andre har en radikal annethet.

Perspektivet å oppfatte den andre som en radikal annen, innebærer at den andre ikke kan reduseres til en subjektiv oppfatning. Den andre vil for alltid være radikalt annerledes enn deg. Du må anstrenge deg, du må ut i grensen av deg selv for å kunne se den annens ansikt. Du kan ikke underlegge deg den andre, og du kan heller ikke underlegges den andre. Cristine Marks skriver at Hustvedts karakterer ofte trår over den grensen, det rommet Levinas etiske teori sikrer den enkelte. Hos Hustvedt er individets grenser ustabile. Men, skriver Christine Marks videre, Hustvedts refleksjoner om kunst og grenser og mysteriene knyttet til den andre og ansikt til ansikt relasjoner harmoniserer med Levinas ide om den etiske relasjonen mellom menneskene som det mest grunnleggende forhold for menneskelig eksistens (C. Marks 65). Jeg er enig med Marks i den observasjonen. Samtidig vil jeg argumentere for at fordi Hustvedts karakterer framstilles som nærmest porøse i forholdet til den andre, kan det problematiseres om teksten i *The Blazing World* bærer fram et syn på en grunnleggende etisk relasjon mellom menneskene. I *The Blazing World* beskrives relasjoner mellom mennesker ofte som om en av personene i en relasjon trer over den andres grenser, og det fører til identitetsproblemer for den som ikke lenger kan finne et klart skille mellom seg selv og den andre.

Andre eksempler på relasjoner i *The Blazing World* er når mennesker blir redusert til å være et virkemiddel for å nå et mål for den andre. Forholdet mellom Anton Tisch og Harriet kan beskrives slik. Anton Tisch er er Harriets første maske og han er viktig for *Maskings*. Ut over det har hun ingen interesse for ham Harriet beskrivelse av ham viser Harriets mangel på interesse i hans anderledeshet: ”He liked the term, conceptual and used it a lot, not unlike the way Edgar used *man*. Anton was not a bad kid. He was just stupendously, heartbrakingly ignorant” (40).

Harriet Burden er belest, kunnskapsrik og drives av søken etter kunnskap. Hennes vurdering av Anton er utelukkende basert på hennes egne verdier. Anton er masken for utstillingen *The History of Western Art*. En utstilling som spiller på kunnskap og kunstreferanser. Hovedverket på utstillingen er en enorm Venus som er dekket av utallige bilder og tekster som refererer til både gammel og ny kunst. Utstillingen blir en suksess og Anton Tisch, slår igjennom som en oppsiktsvekkende kunnskapsrik, intelligent ung kunstner. Han har laget et kunstverk hele New Yorks kunstverden kommer for å se og for å forstå. Anton Tisch blir det tause geniet som ikke svarer på spørsmålene om referansene Ignoranten tar i mot hyllesten

som et intellektuelt geni. Når han blir spurt om hva verket betyr, svarer han at *The History of Western Art* er konseptkunst.

Etter hvert får Anton problemer. Han er masken til Harriet noe som blir ekstra vanskelig fordi hun er så ulik ham. Kjæresten hans Sweet Autumn Pinkney beskriver tiden etter salget av utstillingsobjektene som en tid der Anton går mer og mer i oppløsning: ” He talked about Harry. He said everything had gone wrong with her. He felt like a reflection in one of those funhouse mirrors” (104). Hvis vi legger Levinas etikk til grunn blir det etiske problemet at Harry ikke respekterer Anton sine grenser. Hun behandler ham som om hun fyller et tomt fat med innhold. Hun ser ikke hans radikale annethet. Omkostningene for Anton er at han mister seg selv, han vet ikke lenger hvem han er.

Siste gangen han og Harriet Burden treffer hverandre, gråter han og skjeller henne ut for å ha overtatt livet hans, og forteller henne at verkene hennes aldri hadde fått den oppmerksomheten de har fått uten ham som maske. Han skryter av at han er god til å være en celebritet. Etter alle utbruddene forteller Harriet til Rachel at han avslutter med en pompøs tale om at han har mistet renheten sin og må ut og reise for å finne seg selv. Når Harriet gjenforteller denne historien til sin venninne Rachel, konkluderer hun med at hun har skapt et monster (115).

” Harry began to notice small alterations in Anton’s diction when he talked about the project, especially his use of pronouns. He said *we* and *us* and *our* repeatedly. He began to remember insights as his that weren’t his. Anton, she (Harriet, min komm.) said, became half convinced that her art belonged to him. He knew I had done it and he didn’t know at the same time. He said to me” I’m your mirror” (112).

Harriet innrømmer at hun har sagt til Anton at de er ekte samarbeidspartnere. I løpet av det året det har tatt å lage utstillingen *The History of Western Arts* har Anton lært mye. Rachel skriver at historien om Anton og Harriet minner henne om myten om Pygmalion⁴⁰ med reverserte kjønnsroller. Hun skriver videre at dessverre for Anton var han levende allerede i utgangspunktet. Etter utstillingen ønsket Anton å gå tilbake og skape sin egen kunst:

”...but what had seemed vital and alive to him before had turned flat and dull. Everything he touched shriveled in his hands. He meditated and he fasted and he read,

⁴⁰ ”Anton was Harry’s creation, one made, to some degree anyway, out of her disenchantment with the world of men and it’s intractable biases against women. In the Greek myth, Pygmalion grows so disappointed with the opposite sex that he lawishes his love on his perfect sculpture, the ivory statue Galatea, who is granted life only at the very end of the story”(112)

but none of it did any good. He had once believed in himself, and now he didn't. It was all Harry's fault." (113)

Det er Harriet selv som kjemper med monstre." What is that? It's old, Rachel. It's like a memory in me, but it's not. I feel it, and it's been coming up. With Dr. F., I mean. It's something horrible inside me" (117). Rachel kommenterer i ettertid at Harriets framstilling av Anton må ha vært en projeksjon av det sårbare pikebarnet Harriet Burden selv var i timene med psykiateren sin Dr. Fertig. Anton har problemer med at han har framstått som en han ikke er, han føler skyld, skam og forvirring. Harriet som ellers i romanen framstår som intellektuelt søkende er overraskende lite interessert i Antons erfaringer fra maskespillet. Hun, som har som et mål å undersøke hva som skjer når du låner en annens identitet, framstår, når hun gjenforteller hva som skjedde mellom henne og Anton, som om hun verken har kunnskap på området eller er interessert i andres erfaringer. Når hun framstiller ham som et monster, spiller hun ham for Rachel som en hvinende, uselvstendig, selvopptatt jente. I møtet med Anton ser Harriet kun seg selv. Ikke fordi de ligner, men fordi hun ikke ser utover seg selv. Hun er ikke interessert i Anton som den andre, det fremmede. Anton som en mulighet. Når hun forteller historien om Anton forteller hun historien om seg selv i ny variant. At hun betegner ham som et monster klinger hult, falskt og framstår som både lite empatisk, men ikke minst som om hun mangler selvinnsikt. Levinas skriver i essayet *Is ontology fundamental?*

" Our relation with him (the other, mitt innsett) certainly consists in wanting to understand him, but this relation exceeds the confines of understanding. Not only because, besides curiosity, knowledge of the other also demands sympathy or love, ways of being that are different from impassive contemplation, but also because in our relation to the other, the latter does not affect us by means of a concept. The other is a being and counts as such" (Levinas 5).

Levinas argumenter for at den andre ikke skal påvirke oss som et begrep, men som væren. Harriet Burdens forhold til Anton Tisch er preget av reduksjonisme. Hun ser på ham som ung, pen, ingnorant osv. Harriet Burden er ikke i møtet med Anton Tisch rettet mot ham. Ironisk nok er *Maskings* et prosjekt som skal få publikum til å innse at vi har fordomsfulle blikk. Prosjektet skal få den enkelte til å reflektere over hva persepsjon er. I sin egen persepsjon av Anton reduserer hun ham til en haug med adjektiver. Romanen skriver fram kompleksiteten i reaksjonsmønstrene til protagonistene, særlig Harriets reaksjoner.

Den andre masken til Harriet er Phineas Q. Eldridge. Han har hvit far, svart mor, er homofil og livnærer seg som dragartist. Dette samarbeidet er det mest ukompliserte av maskeprosjektene. Phinney forstår hva han går til i større grad enn Anton gjorde. *The Suffocation Rooms* får god mottagelse, med vekker ikke så stor oppsikt som det første prosjektet. Imidlertid får Harry bekreftet sin hypotese om at folk ser det de tror de ser. En kritiker skriver at dette er en utstilling om den svarte, homofile dragartisten som leter seg fram til identiteten sin (210).

Eldridge beskriver, i sine bidrag til boka Hess redigerer, en prosess der han og Harriet arbeider sammen, men der det er Harriet som har de viktige kunstneriske ideene. Han beskriver et samarbeid basert på gjensidig tillit og anerkjennelse (130-132,134-137). Hvordan kan dette forholdet fortolkes i lys av Levinas? Her er et ingenting av den kyniske utnyttelsen av den andre som vi så i forholdet til Anton Tisch. Eldridge beskriver et vennskap. Det vi ser er et fellesskap basert på likhet. Harriet føler seg like diskriminert og marginalisert som Eldridge.

”Didn’t we live in a country that is perverted by racism? Wasn’t I a black man, even though I wasn’t much darker than Harry? People still called me ”black” didn’t they? What did skin tone have to do with it? Her mother was Jewish, so she was Jewish. She knew something about anti-Semitism. The Protestant set of her grandparents had been sick with that particular strain of flu. And what about sexism? How many years had women had the vote? Not even a hundred years! Didn’t I play a man and a woman, a white man and a black woman in one body?...Didn’t we understand each other? Weren’t we alike in many ways?” (130).

Historien om Phinney og Harriet er også en historie om å få den barndomsvennen de aldri hadde (132). Phinney og Harry leker sammen. Det er også en av fasettene ved Harrys personlighet, hun er et lekende menneske. Men hun leker ikke når det gjelder hevn. Hun føler seg berettiget til å ta hevn fordi hun ble oversett på kunstscenen i så mange år. Phinney støtter hennes oppfatning av kunstverdenen så på Harriet:

”It was true they did not want Harry the artist. I began to see that up close. She was old news, if she had ever been news at all. She was Felix Lord’s widow. It all worked against her, but then Harry scared them off. She knew too much, had read too much, was too tall, hated almost everything that was written about art, and she corrected peoples errors” (Hustvedt, *The Blazing World* 134).

Det er et svært komplekst portrett som skrives fram av Harriet Burden. En av de gode sidene som beskrives er hennes matrielle raushet. Hun åpner hjemmet sitt for mennesker som trenger et sted å bo. De siste ti årene av sitt liv hadde hun til en hver tid boende to, tre personer i huset sitt for å hjelpe. Phinney er en av dem som bor der og han påtar seg å passe på at Harriet ikke blir utnyttet. Samarbeidet mellom Phinney og Harriet får mange positive effekter. Men kan Harriets relasjon til Phinney betraktes som om den fyller kravene til Levinas sin etiske fordring? Harriet finner likheter mellom seg selv og Phinney, hun er ikke opptatt av hans radikale annethet. Det er et argument mot at hun oppfyller Levinas etiske fordring om å se den annens ansikt.

Det er imidlertid andre karakterer i *The Blazing World* som møter Levinas etiske fordring bedre enn Harriet Burden. Maisie, datteren hennes, er en av protagonistene som eksemplifiserer at fokuset på den andre kan bryte gjennom alle fordommer, og at vi kan nærmes oss et annet menneske som et ansikt med en radikal annethet. Hennes dokumentarfilmprosjekt om Esperanza er et eksempel på det. Hun filmer en eldre dame og hennes liv. Esperanza har i følge Maisie samlet på alt bærbart hun har tatt på i løpet av de tretti siste årene. Leiligheten hennes er full fra gulv til tak med aviser, brukte pappbeger, reklame, filler, tøy, alt tenkelig. En dag når Maisie ser gjennom resultatet av dagens filming får hun øye på penner, blyanter, steiner, kort som ligger stukket inn i baller av strikker, tau, garn, filler. Og på spørsmål om hva dette er, forklarer Esperanza at hun liker å tenke på at tingene hun samler har det komfortabelt. Ved å se lenge på Esperanzas liv ser Maisie noe annet enn en dame som ikke klarer å kaste ting. Esperanza besjeler tingene hun omgir seg med. De er levende for henne og hun sørger for at de har det komfortabelt.

Da filmen blir diskutert hjemme hos hennes foreldre, bruker mannen hennes Oscar, som er psykolog, termer som samlemani, angst, tvangstanker og tvangshandlinger. Både for Harriet og Maisie representerer hans begrepsbruket et reduksjonistisk syn på det mennesket som er portrettert i filmen. Når Maisie reflekterer over filmen skriver hun:

” My mother believed and I believe in really looking hard at things because after a while, what you see isn't at all what you thought you were seeing just a short time before. Looking at any person or object carefully means that it will become increasingly strange, and you will see more and more. I wanted my film about this lonely woman to break down visual and cultural clichés, to be an intimate portrait, not a piece of leering voyeurism about a woman's horrible accumulations” (91-92).

Harriet er i teorien enig med Maisie, men for henne er det i praksis vanskeligere å respektere andre personers grenser.

Sweet Autumn Pinkney framstilles også som hun er i nærheten av å se den andre med sin radikale annethet. Hun er som Harriet svært sensitiv overfor omverdenen. Som voksen har hun valgt å bruke sine evner, sin følsomhet til å hjelpe andre. Hun påvirker andre med sin healing og rensing av chakraer. Men hun gjør det ikke uten å få tillatelse:

”My mission was not healing but cleaning the chakras so the luminous body would not be earthbound. I had to spin Harry’s luminous anatomy free. But she needed to give me permission. You can’t just run on and start cleaning and spinning without permission” (364).

Sweet Pinkney har denne respekten for den annens grenser som den etiske fordringen til Levinas krever. Sweet Pinkneys bidrag til boka om *Maskings* avslutter romanen. Hun gir en detaljert beskrivelse av sin opplevelse av Harriet Burdens siste fem dager. Hun har ikke sett Harriet på mange år⁴¹. Hennes skildring av det som skjer med Harriet de siste dagene kompletter bildet av Harriet for oss og støtter opp om en fortolkning av at det skjedde omskrivninger i Harriets historie også da hun lå på dødsleiet.

”But I could tell Harry had been hurt, probably at home somewhere along the lines like lots of us. Sometimes I could see and feel the anger burning out of her and into the room, the old red flames dark with smoke and negative energies, the ones I saw when I knew Anton. And I realized that Harry had to get clear with everyone she loved before she went on, and that is awfully important no matter what you believe. Then I realized some of the people were already on the other side, and some of them were ghosts with their dim white bones bound to this side. Poor Harry ” (368).

Sweet Pinkney er også et skadet barn, hun ble mobbet av de andre barna fordi hun var følsom og så ting de andre ikke så. Hun var rar. Hjemme var det mye bråk og hun ble fysisk mishandlet av stefaren. Hun har trodd på noe som har vært større enn seg selv og hun har tatt valg i livet som samsvarer med den identitetsfølelsen hun har.

Sett i forhold til Emmanuel Levinas etiske fordring å se den andre med sin absolutte fremmedhet, er også forholdet til Rune preget av at Harriet ser likheter eller ulikheter med

⁴¹ Hun hører en stemme si Harry høyt en tidlig nattetime hun er ute og går med hunden sin og de har stoppet utenfor apoteket Siri. Hun føler det er et tegn på at hun er kallet til å komme Harry til unnsetning. Det kan også fortolkes som om forfatteren selv har tenkt å gi oss lesere lindring på slutten

seg selv. Hun er heller ikke når det gjelder Rune genuint opptatt av hans radikale annethet. Som Christine Marks påpeker er grensen mellom protagonistene flytende hos Hustvedt og hensikten med dette underkapittelet er å problematisere at *The Blazing World* kan leses som om Levinas subjektive etikk gjennomsyrrer romanen. Det vi kan si, knyttet til Levinas, er at idegrunnlaget i romanen og de ulike historiene anskueliggjør hva som kan skje hvis vi ikke møter den etiske fordringen å søke etter og respektere den andres radikale annethet. Det er dette kravet som er garantisten i Levinas etikk mot å redusere den andre. Det som kreves er å unngå nesteglemsel.

Den tredje masken til Harriet Burden er Rune og vi vet at han ødela prosjektet hennes. I det følgende skal jeg se nærmere på hvordan Harriet argumenterer med seg selv for å overbevise seg selv om at hun ikke kommer til å bli som Rune. Hun hevder at for prosjektet *Maskings* har det ikke noe å si hvem hun selv er. Hun argumenterer med seg selv i forbindelse med at hun tenker over slutten på *Forførerens Dagbok*.

Forførerens Dagbok er grusom. Johannes bruker Cordelia som en ting å forlyste seg med. Etter å ha forført henne skriver han: ”Jeg har elsket henne; men fra nå av kan hun ikke lenger beskjeftige min sjel. Hvis jeg var en gud, da ville jeg gjøre for henne det Neptun gjorde for sin nymfe, forvandle henne til en mann” (470)⁴². Det framstår som et paradoks at Harriet som er rasende for ikke å ha blitt sett som kunstner identifiserer seg med Johannes som kun verdsetter kvinner som ting. I tillegg har hun tenkt å la Rune være masken hennes, en mann som hun vet har noen av de samme kvalitetene som Johannes forførereren, de er begge slu, brillante og grusomme. Hun spør seg selv om hun vil bli Johannes hvis hun bruker Rune som maske? Spørsmålet besvarer hun selv med et nei og viser til at Johannes var ikke A, estetiker, og A var ikke Søren Kierkegaard. Hun vil gjøre som Kierkegaard, låne identiteter, låne en falskspiller selv. ”Look at me, a Prometheus. I am myself a myth about myself. Who I am has nothing to do with it” (216).⁴³ Hvem hun er, kommer ikke til å influere på maskespillet. Hun antyder at hun som Prometheus skal utføre en bragd og må bryte regler for å klare det. Harriet tror at ved å skille mellom seg selv og masken, slik Kierkegaard gjorde i sitt univers av poetiserte skikkelser, er hun rustet til å komme seg uskadet fra sitt

⁴² Dette sitatet er naturlig nok på engelsk i *The Blazing World*, jeg har valgt å gå til den danske oversettelsen.

⁴³ ” Harriet sammenligner seg selv med Prometheus, en titan i den greske gudeverdenen som stjal ilden fra gudene og ga den til menneskene slik at menneskene kunne utvikle sivilisasjonen. Zeus straffet ham ved å binde ham til en klippe og la rovfugler hakke ut innvollene hans. (Nordby258-260)

prosjekt *Maskings*. Hun tror at hun har kontroll over prosjektet sitt. Men Harriet tar feil, hvem hun er får stor betydning for utfallet av prosjektet *Maskings*.

Det får også stor betydning hvem Rune er. Fortellingen om Rune kan leses som en fortelling om en gutt som ble utsatt for grov omsorgssvikt som liten. I intervjuet med Runes søster Kirsten forteller hun om oppveksten deres og en alkoholisert mor. Som nevnt tidligere viser Rune antisosiale tendenser. Etter å ha bodd hos søsteren sin i flere måneder, setter han i gang en krangel med henne der han sier at han drepte faren, for så å trekke det tilbake. Deretter hevder han at moren misbrakte ham seksuelt som barn. Kirsten, søsteren, han blir rasende og ber ham flytte ut. Når hun kommer tilbake har Rune forsvunnet etter å ha ramponert hele leiligheten henne. Rune er et mysterium for oss også etter at vi er ferdige med boka. Er dette en uhelbredelig psykopat, sosiopat, eller er det et skadet menneske? Rune er som alle karakterene til Hustvedt og også i *The Blazing World* karakterisert ved at de forblir delvise mysterier for oss.

Terry Eagleton argumenterer i sin bok *On Evil* for at ondskap finnes og han viser til flere litterære beskrivelser av fenomenet. Blant annet Pinkie i *Brighton Rock* av Graham Greene, som framstilles som blottet for empati, ikke har noe kontakt med egne følelser og som ikke finner mening i verden. Pinkie representerer det onde som det absolutt meningsløse (Eagleton 52-57). Hans verden er tømt for mening. Han utfører forbrytelser for å opprettholde sitt eget jeg, som er den siste meningsskansen. Andre mennesker er for ham del av en verden som er tømt for mening.

Eagletons beskrivelse av det onde passer til dels på den beskrivelsen som er gitt av Rune. Rune bryr seg ikke om konvensjoner. Han har en intelligens og et ytre som gjør at han klarer å manipulere omgivelsene til å dyrke ham. Men nettopp fordi han er så god til å manipulere kunstscenen, respekterer han den ikke. Verden har ingen mening for ham bortsett fra å være et sted som bekrefter hans indre mangel på mening, at alt er overflate. For mennesker som synes verden er meningsløs, kan andres engasjement, talent og konstante søken etter mening virke som en provokasjon. Fordi de nettopp utfordrer påstanden om det meningsløse (139). Runes forhold til Harry, hans brudd på avtalen om å avsløre Harry som kunstneren bak *Beneath*, kan fortolkes som et forsøk på å ødelegge Harrys ustoppelige higen etter kunnskap og leting etter mening. For Rune er det ikke tilstrekkelig å svikte henne ved ikke å stå ved avtalen, han gjør i tillegg alt han kan for å ydmyke og såre henne. Men det som skjer mellom

Rune og Harriet kan også tolkes som et skadet barns reaksjon. Harriet er på samme alder som moren til Rune. At Harriet er begrenset i sin interesse for Rune, at han ikke føler seg sett, kan være det som utløser hans handlinger. Men det vet vi ikke. For romanen skriver fram flertydige tolkninger. Hustvedt ville neppe omfavnet Eagletons tolkning av hva det onde er. Leo, fortelleren i *What I loved*, reflekterer over vennenes sønn Marks mangel på empati:

I knew that by some definition both Teddy Giles and Mark Wechsler were insane, examples of an indifference many regarded as monstrous and unnatural; but in fact they weren't unique and their actions were recognizably human. Equating horror with the inhuman has always struck me as convenient but fallacious, if only because I was born into a century that should have ended such talk for good. For me the lamp(shopping etter et drap(mitt insett))became the sign not of the inhuman but of the all-too-human, the lapse or break that occurs in people when empathy is gone, when others aren't a part of us anymore but are turded into things" (Hustvedt, *What I Loved* 346).

Rune bruker sin evne til å se og være oppmerksom, blikket som har gjort ham til en suksessfull kunstner, til å lete etter andres sårbare punkter og han finner Harriets sine. Hans oppmerksomme blikk er også en form for følsomhet. Det samme kan vi si om hans evne til å skifte personlighet, det er en form for innføling i forhold til omgivelsene. Men vi vet ikke hvem han er, og dette skaper en usikkerhet om kjerneidentitet hans. Følelser og fravær av følelser gis tvetydig betydning i *The Blazing World*. Harriet Burden framstilles både som empatisk og med mangel på empati. Harriet Burden beskrives av sin venninne Rachel Briefman som "exquisitely sensitive" (49). Når hun på et av møtene med Rachel snakker om ekteskapet med Felix Loyd, forteller hun at hun mange netter våknet ut på morgensiden når Felix kom hjem, hørte han gikk i dusjen og hun tenkte, han vasker de andre av seg. Hun forteller til Rachel at hun lå og synes synd på Felix som ble overveldet av lystene sine. Hun betalte dyrt for empatien sin, han såret henne dypt. Harriet forklarer at empatien hennes er grunnen til at hun trenger en kald maske: Hun beskriver den til Rachel: "...a cold, hard, indifferent mask, an imperious persona that will rise up and smash the stupids. He comes out when I'm with Rune. That's why I need the cold mask you see" (258). Harriet trenger en maske som gir henne motstand mot andre. Empati tillegges enda en betydning, overdreven empati kan skade. Rune framstilles som uten empati i forholdet til Harriet Burden. Men det åpnes for at han har hatt evnen til empati tidligere. Harriets innlevelse og manglende

innlevelse forblir også et mysterium for oss. Denne romanen problematiserer troen på at evnen til empati er tilstrekkelig som grunnlag for etikk.

5.2 Harriets omskrevne barndomshistorie

Harriets revisjon av sin egen barndomshistorie gir oss forståelse for hvorfor hun ikke har vært i stand til å beskytte seg selv. Harriet klarer ikke å skrive en historie om sin egen barndom, som føles sann for henne, før hun ligger på dødsleiet. Da omskriver hun historien om oppveksten sin:

“She was afraid of him.

I was afraid of him.

He never hit her. He never hit me.

He didn’t have to. We were in a thrall.

You did not know how angry you were.

I did not know how angry I was.

.....

Father you did not know how much I wanted your face to shine when you looked at me. But you were crippled. It helps me to know you were crippled” (359).

Både hun og moren har gått rundt i konstant frykt for at faren skulle bli sint. Harriet Burden klarer til slutt å forsone seg med at faren gjennom sin måte å undertrykke dialogen i hjemmet, har gitt henne en grunnleggende følelse av avmakt. Siri Hustvedts artikkel *Freuds Playgrund* er en åpning til forståelse av det som skjer med Harriet. I den artikkelen argumenterer Hustvedt for at vi kan forstå det som skjer både i terapirommet, mellom terapeut og pasient, og annen interaksjon mellom mennesker, ved å ta på oss ulike faglige briller. Et av hennes poeng i artikkelen er at de senere årene er det kommet forskning og tenkning som aktualiserer både Freuds teorier om det ubevisste, eksempel på slik forskning er at det er gjort nevrologiske funn som peker mot at helt fra vi blir født så foregår det interaksjon mellom barnet og omgivelsene.

I forrige kapittel omtalte jeg Hustvedts opptatthet av funnet av speilnevroner. Senere er det kommet mye nevrologisk forskning som bekrefter at små barn spiller omgivelsene lenge før de får en bevissthet om seg selv. I *Freuds Playground* viser Hustvedt til en artikkel av Mirella Dapretto et al. fra 2006 der de skriver: "Typically developing children can rely on a right hemisphere mirroring neural mechanism- interfacing with the limbic system via insula – whereby the meaning of the imitated (or observed) emotion is directly felt and hence understood" (Hustvedt, Living, Thinking, Looking 2008). Hustvedt viser til at det i de senere årene er gjort funn innen fysiskpsykologi på det som skjer i rommet mellom mennesker, og at disse funnene overskrider skiller mellom natur og samfunn, de blandes. "Genetic temperament and a spesific human story becomes *personality* over time a personality shaped by its affective story; the "reproduction of very early experiences of vital importance" (Hustvedt, Living, Thinking, Looking 2008). Og her er vi tilbake til revitaliseringen av Freud. Når vitenskapen gjør funn som peker i retning av at vi gjør emosjonelle erfaringer som kroppen husker, lenge før vi får bevissthet om oss selv, da blir underbevissthet et interessant begrep.

Den grunnleggende følelsen av avmakt blir vekket en gang til i løpet av romanen, da Harriet er hjemme hos Rune etter at utstillingen *Beneath* er blitt en kjempesuksess.

"Come over, Rune said on the telephone yesterday. He had someting to show me, part of "our act "and he gave me a clue:" Your happiness."And we made the date for four o'clock today, and I knew it was time to plan the revelation because there had been enough yakking in print about the show, and yes coming out would make me happy"

Den scenen som følger er en illustrasjon av Bakthins begrep heteroglossia på flere nivåer. Først går det opp for Harriet at Rune legger en helt annen mening i uttrykket "Your Happiness" enn hun selv gjør. Rune forbinder uttrykket med Harriet Burdens avdøde ektemann Felix Loyd som Harriet tidligere har omtalt som "my happiness. "Rune ber henne sette seg, så viser han en film av seg selv og Felix Loyd. Hun ser at de sitter ved siden av hverandre i en sofa i et tomt rom. De sitter og stirrer inn i kamera og etter et minutt utveksler de et smil før de igjen ser i kameraet. Harriet er paralyisert, hun spør bare hvorfor? Hvorfor fortalte du ikke at du kjente Felix? Hun er vettskremt. Følelsen fra barndommen og da Felix slo fast at utroskapen ikke hadde noe med henne å gjøre er tilbake. Følelsen av total avmakt. Hun sier nesten ingen ting, det eneste hun sier er; "dette er en del av spillet, er det ikke?" "Det er spillet" svarer Rune og vifter med en nøkkel foran henne. Harriet husker

nøkkelknippet til Felix som alltid hadde for mange nøkler. Harriet klarer ikke å snakke, men Rune klarer å snakke. Han invaderer språket hennes også; ”My happiness”.

” You do know what gave him happiness, don’t you? Come on , you must know.

I did not speak.

It’s so simple, he said, so, so simple. He liked to watch.

And my head had nothing inside it” (297).

Så kommer Rune med det endelige slaget, han spør om Felix visste om Harriet’s hemmelighet? ”You are Ruina, aren’t you Harry? I was playing you, a repugnant sniveling, insecure little cunt” (297). Han viser henne at han har rett, tar kvelertak rundt nakken hennes og slår henne uten at hun gjør motstand. Sier at har fortalt folk på kunstscenen at hun har hatt et nervøst sammenbrudd så ingen kommer til å tro på henne hvis hun hevder at utstillingen er hennes. Harriet skriver i notatbok O om hendelsen: ”You were like a child frozen on a stool in the corner, a child who had been punished for speaking out of turn, for not raising her hand in class. A silent child made of stone” (299). Hvor er det blitt av intellektuelle, sterke, energifylte Harriet Burden? Rune har klart å tilintetgjøre henne ved å vekke et traume hun har følt som barn og følt om igjen som voksen. Hun godtar språket til Rune. Han forteller henne hvem hun er. Faren og Felix har gjort det før og det patriarkalske språket virker, alle andre språk er visket ut for henne der og da.

Jeg har argumentert for at underbevisstheten spiller en viktig rolle i *The Blazing World*. Hvem vi er får betydning for hvorvidt vi klarer å vende oss mot verden og se den andre. Hos Hustvedt skrives det ikke fram et autentisk selv som et uforanderlig selv, her endrer selvet seg stadig. Det hun ønsker å framstille er hvordan identitet skapes, historien om Harriet og Rune drives fram av at Harriets reaksjoner framstår som emosjonelt sanne.

Hos Levinas er etikken bygget rundt grunnideen at du ikke kan frigjøre deg fra ansvaret for den andre og den andres sårbarhet. Verken Rune eller Harriet har skrupler for å frigjøre seg fra ansvaret for den andre. Begge to bruker andre som nyttegenstander. Det er ingen tegn i teksten på at Rune angrer sine handlinger. Harriet derimot beveger seg mot ” den andre”. Hun skriver at hun ofte tenker på Anton Tisch.

Harriet sammenligner seg med Medea fra gresk mytologi. Det er denne myten hun bruker for å beskrive sitt eget voldsomme raseri. Indirekte gir historien om Medea en forklaring på hvor bundet Harry har følt seg fram til mannens død. Hun trenger et nærmest ubeskrivelig raseri for å bryte med tidligere handlingsmønstre. Hun kommer i en paradoksal situasjon, hun trenger raseriet samtidig som hun er redd for å slippe det løs. Det voldsomme beskrives som en tvetydig kraft, det framstilles også som en positiv kraft som når Harry har en ildsprutende drage, Bodley som usynlig venn i barndommen (116). Hun kan både slippe ut frustrasjon og få en følelse av makt når hun har en så voldsom venn. Denne dobbeltheten knyttet til å bruke egne krefter, så vi også når hun omtalte sin tegnende hånd som "The Beast with Five Fingers" (49). Men Harrys egentlige drøm var ikke å være Medea, hun ville være Odyssevs.

Hun har vokst opp i hjem der farens rasjonelle verden ble beundret og denne beundringen preger hele hennes tankeverden selv om hun gjør opprør mot den. Hun omtaler Sweet Pinkney som "uncanny" når hun treffer henne, hun representerer ukjente verdier og tanker. Et paradoks i Harriet Burden liv er at hun syntes det er mer uhyggelig med et menneske som bruker et fremmed språk, som hevder at hun kan se auranen og energiene hennes, enn det språket hun forbinder med faren. Det er vanskelig å se hjemlige monstre. På slutten av *The Blazing World* har Hess sin arbeidstittel på boka om Harriet Burden, *Monsters at home*, blitt enda mer tvetydig.

5.3 Dialog mellom Kierkegaard og Hustvedt?

Det er berøringspunkter mellom Kierkegaards tenkning og Siri Hustvedts tenkning. Christine Marks skriver at Hustvedts gjentatte understreking av hvor viktig det er å beskytte en indre kjerne, viser at hun ikke idealiserer en sammensmeltning av selvet og den andre (C. Marks 10). Hos Kierkegaard gjelder det å beskytte det autentiske mot to ting, 1) at ikke inderligheten, oppmerksomheten rettes i feil retning, og 2) at du ikke hengir deg til vanetenkning rundt det religiøse. Du må velge troen om igjen og om igjen. Hos Hustvedt trenger også en indre kjerne beskyttelse, 1) i forhold til den andre, og 2) i forhold til et reduksjonistisk syn på mennesket.

Hos Kierkegaard møter vi rasjonalitetens grenser i troens paradoks. Vi må i ytterste konsekvens som Abraham, være villig til å heve oss over samfunnets lover og kaste oss ut i det forsvarsløse valget. Vi må ta ansvar for egen tro, eget liv.

Hos Kierkegaard er tilbaketrekkingen det allmene fra et valg den enkelte gjør, valget gjøres i frihet. I *The Blazing World* er tilbaketrekkingen fra verden ofte en ufrivillig handling. "...Why am i a foreigner? Why have I always been outside, pushed out, never one of them?" (291). Slik tenker Harry da hun står utenfor galleriet som viser *Beneath*, utstillingen Harry har laget og som Rune fronter. Den samme følelsen av isolasjon finner vi igjen hos Phinney, Harrys mannlige maske nummer to. Han har hvit far og svart mor, er en engstelig, feminin gutt som blir plaget av de andre gutta på skolen. "I remembered Devereaux Lewis, his hand on my head and his knee on my back, pushing my face in the dirt, moaning faggot, pansy, fluff (132)". Harry indentifiserte seg med monsteret i Mary Shellys *Frankenstein* som ungdom. Hennes barndomsvenninne psykiateren Rachel Briefman beskriver følelsen hun fikk da hun leste boka om igjen etter Harrys død. Hun føler at det er Harrys gjenferd som snakker til henne når hun leser hva monsteret sier i Kap 15: "My person was hideous and my stature gigantic. What did this mean? Who was I? What was I, Whence did I come? What was my destination? These Questions steadily recurred, but I was unable to solve them" (54). Utenforskapet som tema i *The Blazing World* står sentralt, men ikke som ønskelig.

Når Harry spør hvem er jeg, hva er meningen med mitt liv, da er svaret fra Kierkegaard at du finner deg selv i det risikofylte valget. Autensitet oppleves som en del av den enkeltes erfaring som går utover fornuften og logikken. Du risikerer noe i møtet med eksistensen, du risikerer noe for å kunne fatte deg selv. For å kunne ta ansvar for deg selv må du tørre å stå i valg som kan framstå som absurde for omgivelsene, og som kaster deg ut i den store forsvarsløsheten. Slike valg utgjør brudd med det rasjonelle hos Kierkegaard, dette er inderlighetens valg. "Mennesket har ikke noe fastlagt vesen, men livet består i å forholde seg til seg selv som et uforlikelig produkt av det evige og det timelige, av frihet og nødvendighet" (Berg Eriksen 51).

Hos Hustved møter vi rasjonalitetens grenser i møtet med å forstå oss selv og den andre. Hustvedts relasjonelle tenkning gjennomsyrrer alt Hustvedt skriver. I de foregående kapitlene har jeg argumentert for at det relasjonelle står i opposisjon til synet på at det ikke finnes dybde, og i opposisjon til en tendens til å betrakte alt som overflate. Det kunstsynet Rune og Oswald Case representerer får ikke kun konsekvenser for diskusjone om estetikk, men også for etikken. Kierkegaard hevder i tråd med Hegel at absolutt ironi, medfører nivellering av alle verdier. Hustvedt er også en tydelig motstander av grunnleggende ironi som fouter et

fritt subjekt. Når det er sagt. Hvilke verdier kan vi lese ut av *The Blazing World* som kan danne et grunnlag for etikk? Et hovedtema i romanen er rammene for hva vi ser. Et underliggende tema er mulighetene for kommunikasjon og erkjennelse. Siri Hustvedt er også i denne romanen nærmest insisterende på det dialogiske aspektet. Et ståsted i hennes tenkning som kan danne et grunnlag for etisk tenkning, er formidlingen av både en tro på interaksjon og formidling av kunnskap om interaksjon. En utledning av en etisk fordring fra den dialogiske posisjonen, må være et oppmerksomhetskrav, et krav til den enkelte leser om å arbeide for økt bevissthet om hva som rammer inn persepsjonen vår. Hos Hustvedt vil det også innebære økt språklig oppmerksomhet, omkring spørsmålet om vi kan unngå å redusere den andre gjennom språket. Men er et oppmerksomhetskrav nok til å kunne fungere som etisk kompass? Det er et interessant spørsmål, men et spørsmål som ligger langt utenfor denne oppgaven.

En konklusjon på dette kapittelet er at Siri Hustvedts grunnleggende dialogiske posisjon har mye til felles med Levinas etikk. Analysen viste at handlingen anskueliggjorde hvor vanskelig det er å møte Levinas etiske fordring når den enkelte framstilles med svært ustabile grenser. Videre har jeg vist noen berøringspunkter mellom Kierkegaard og Hustvedt. For å kunne innfri sine respektive etiske fordringer forutsetter begge en form for autensitet som hos begge forfatterne krever at den enkelte gjør en vending. Kierkegaard vender seg bort fra det allmenne, Hustvedt vender seg mot den andre i et forsøk på å oppheve språkets begrensinger. Å klare å møte Levinas etiske fordring er vanskelig i denne romanen. Det som imidlertid gjennomsyrrer boka er at den formidler håp om kommunikasjon. Dette er en roman som insisterer på dialog og som formidler at dialog er mulig

6 Avslutning

Jeg startet med spørsmålet om hva akademiseringen av *The Blazing World* betyr. Har formen i seg selv betydning? Jeg fant at gjennom å bruke Bakthins innsikter om romanen og flerstemthet har Siri Hustvedt funnet en form som hele tiden indirekte illustrerer Harriet Burdens Prosjekt: Hva er det som avgjør hva vi ser. Vi blir gjort oppmerksomme på, gjennom de ulike stemmene og deres livsverdener, hvor fordomsfulle betraktere vi er. Burdens og Hustvedts poeng er at de fleste ikke reflekterer over dette. Vi er deltagere i felleskapet på en ureflektert måte.

Som nevnt i oppgaven skriver Hustvedt at hun blir ledet av sine egne følelser til å skrive følelsesmessig sanne historier. Fantasien nærer seg på de erfaringene forfatteren har. Hustvedts erfaringer består også av kunnskap innen vitenskap og filosofi, kunnskapen blir derfor en del av fantasiens grunnlag. Når Hustvedt lar egne følelser lede seg fram til følelsesmessig sanne historier og kunnskap blir en del av disse historiene, da blir bruken av kunnskap i romanen viktig for å tolke romanen.

I kapittelet om ironi var spørsmålet om bruk av en dypt ironisk form kunne svekke forfatter nærværet. Det jeg diskuterte meg fram til var at romanen ironiserer veldig tydelig over en del av kunstscenen som argumenterer for at kommunikasjon gjennom kunst er en illusjon, at kommunikasjonen skjer gjennom prissetting av verket, alvor og dybde er ute. Vi er heller ikke i tvil om at det ironiseres over voldsromantikk og tro på en form for sammensmeltning mellom maskin og menneske. Teksten har veldig mange lag av ironi, og ironi er avhengig av at leseren forstår konteksten. Det er åpenbart at jeg som leser mister mye av ironien. Argumentene mine for hva som redder teksten fra å bli ustabil er at Siri Hustvedt, på de områdene jeg får med meg, er en tydelig ironiker og at en av de tingene som kommer tydelig fram, er at med sin dialogiske grunnposisjon er hennes ironisyn uforenelig med det Kierkegaard kaller absolutt ironi. Absolutt ironi fører ifølge Kierkegaard og Hegel til nivellering av alle verdier. Konklusjonen blir at i denne teksten er det mulig å formidle forfatter nærvær.

Hustvedt er opptatt av hva kunst kan bety, gjennom å skape en polyfon roman understreker hun litteraturens evne til å skrive fram det ubestemte, det tvetydige. I kapittelet om estetikk argumenterte jeg for at hennes posisjon er at kunst og litteratur skaper et rom for interaksjon som overskrider følelser og fornuft. Ved å skrive fram historier som berører oss åpner

litteraturen for en erkjennelse som er ikke språklig. Den overskrider skillet tanke/kropp – følelser/rasjonalitet. Jeg minner om Børtnes utlegging av Bakthin estetiske prosjekt: ”For Bakthin ligger den estetiske opplevelsen ikke i fremmedgjøringen, men i møtet med den andres virkelighetsvisjon. Bakthin tolker både flerspråkligheten og annenspråkligheten som bevissthetens befrielse fra ordets makt” (Børtnes 59). Når språket brukes til å formidle en ny tanke, en annerledes måte å se verden på, da befri leserens bevissthet fra det fastlåste språket. Bakthin har gitt språket en paradoksal funksjon. Når romanen gir leseren nye innsikter brukes språket til å befri deg fra det samme språket. Slike tanker ligger nært Hustvedts estetiske posisjon. For Hustvedt er dette en viktig erkjenneselsform, et viktig korrektiv til de ”objektiviserte” fortellingene i deler av vitenskap og filosofi.

I det siste kapittelet diskuterte jeg hvordan det relasjonelle perspektivet står seg i et etisk perspektiv. Det relasjonelle hos Hustvedt får fram den gjensidige avhengigheten av hverandre. Christine Marks hevder at Hustvedts tekster er gjennomsyret av Levinas tanker om den andre, men hun påpeker også at karakterene til Hustvedt ofte trår over hverandres grenser. Å respektere den andres radikale annethet, krever respekt for grenser. Mange av Hustvedts karakterer er fjernt fra Levinas etiske fordring fordi de innvaderer andre. De to personene som ligger nærmest Levinas etiske fordring i praksis er Harriets datter Maisie og Sweet Autumn Pinkney. De er veldig ulike, Maisie den jordnære dokumentarfilmskaperen, Sweet Autumn Pinkney den mer høytflyvende chacraleseren. Begge framstår som autentiske, de har kontakt med følelsene sine.

Kierkegaard avskriver som sagt den absolutte ironien som en nivellering av alle verdier. Absolutt ironi forutsetter et fritt jeg, som han bestrider. Et totalt fritt jeg innebærer at verdiene utgår fra deg selv. Kierkegaards alternativ som han kjemper for er sin tro, det innebærer at han stadig må velge, ta de vanskelige valgene, velge det som for Kierkegaard er hans autentiske valg, være religiøs. Stiller Hustvedt opp noen valg for leseren i *The Blazing World*? Hvis boka kan sies å inneholde en etisk fordring, er det krav til den enkelte om å være bevisst hva vi ser og hvorfor vi ser det. En nyskjerrighet på hva som rammer inn bevisstheten vår. Men er et oppmerksomhetskrav nok til å kunne fungere som et etisk grunnlag? Det er et spørsmål som går langt utover denne oppgaven.

Men det denne romanen virkelig formidler, og som jeg mener er grunnen til at forfatter nærværet føles på tross av ironien, er at dette er en roman som formidler at dialog er mulig. En roman som insisterer på dialog.

Bibliografi

- Aarnes, Asbjørn. «Den annen humanisme- Den Annens Humanisme.» Religion og Livssyn 2006: 11-15.
- Aarnes, Asbjørn, Levinas Emmanuel. Emmanuel Levinas Underveis mot den annen Essays av og om Levinas ved Asbjørn Aarnes. Overs. Asbjørn, Johnsrud, Ragnhild, Knudsen, Ingunn A. Aarnes. 2.opplag 2013. Vidatforlaget, 1998.
- Bachtin, Michail. Det dialogiska ordet. Overs. Johan Öberg. Tredje opplag 1997. Uddevalla: Anthropos, 1991.
- Bachtin, Mikhail. Latter og dialog Utvalgte skrifter. Overs. Audun Johannes Mørch. 2. opplag 2008. Oslo: Cappelen, 2003.
- Bakhtin, M.M. The Dialogic Imagination Four Essays by M. Bakhtin. Red. Michael Holquist. Overs. Caryl og Holquist, Michael Emerson. University of Texas Press, 1981.
- Bale, Kjersti, Bø-Rygg, Arnfinn. Estetisk teori. Red. Kjersti, Bø-Rygg, Arnfinn Bale. Oslo: Universitetsforlaget, 2008.
- Barthes, Roland. The Death of the Author. Red. Stephen Heath. Overs. Stephen Heath. 1977. London: Fontana, 1967.
- Børtnes, Jostein. Polyfoni og karneval: Essays om litteratur. Universitetsforlaget, u.d.
- Bein, Britta. «Present Women/Absent Men in Siri Hustvedt's The Summer without Men.» Copas - Current Objectives of Postgraduate American Studies 2011.
- Beresford, Lucy. The Blazing World by Siri Hustvedt Review. The Telegraph. 25 mars 2014.
- Berg Eriksen, Trond. Søren Kierkegaard Den fromme spotteren. Oslo: Forlaget Press, 2013.
- Collins-Hughes, Laura. Arts/Books: Boston Globe. 12 april 2014. 09 september 2014.
- Damasio, Antonio. Self comes to Mind. London: Vintage Books, 2012.
- Den Dulk, Allard. «Beyond endless "Aesthetic" Irony A Comparison of the Irony Critique of Søren Kierkegaard and David Foster Wallace's Infinite Jest.» Studies in The NOvel fall 2012: 325-345.
- Eagleton, Terry. On Evil. London: Yale University Press, 2010.
- Eberstadt, Fernanda. Outsider Art - The Blazing World by Siri Hustvedt - Times. Avis. Prod. New York Times. 29 mars 2014.
- Falk, Hjalmar og Torp, Alf. Etymologisk Ordbog over det norske og danske sprog. Utgitt i faksimile 1991. 4. opptrykk 1996. Oslo: Ringstrøms Antikvariat, 1903-06.
- Freud, Sigmund. Mellom psykoanalyse og litteratur. Red. Janneken og Engelstad Irene Øverland. Overs. Sverre Dahl. Norsk utgave. Falun: Gyldendal A/S, 2011.
- Garff, Harket, Tøjner, Tjønnesland. Innøvelse i Kierkegaard Fire Essays. Oslo: Cappelen akademisk forlag AS, 1996.
- Genette, Gerard. «Introduction to the Paratext.» New Literary History spring 1991: 261-272.
- Grønstad, Asbjørn. «Ekphrasis Refigured: Writing Seeing in Siri Hustvedt's What I Loved.» Mosaic. a journal for the interdisciplinary study of literature september 2012, 45. utg.: 33-48.
- Guddal, Anne Helene. «Mysteriet meg.» Vinduet 2015: 212-223, 212.
- Haas, Lidija. «Art and the Patriarchy - Siri Hustvedt.» Times literary Supplement TLS. 2 april 2014.

- Hegel, G.W.F. Hegel's Aesthetics Lectures on fine art Volume I. Overs. T. M. Knox. Nytt opplag 2010. Oxford: Oxford University Press, 1835 revidert 1842, denne oversettelsen 1975.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. «Fra Innledning til estetikken.» Bø-Rygg(Red), Kjersti Bale og Arnfinn. Estetisk teori En antologi. Overs. Steinar Mathisen. Oslo: Universitetsforlaget, 2008.
- Hustvedt, Siri. A Plea For Eros. London: Hodder and Stoughton, Sceptre, 2006.
- . «Borderlands: First, Second, and Third Person Adventures in Crossing Disciplines.» Salmagundi: a Quarterly of the humanities & Social Sciences spring 2013: 83-107.
- . «I wept for four years when I stopped I was blind.» Clinical Neurophysiology(2014) 2014: 305-313.
- . Living, Thinking, Looking. New York: Picador, 2012.
- . The Blazing World. Spectre, 2014.
- . The Blazing World. London: Spectre, 2014.
- . The Mysteries of the rectangle Essays on painting. New York: Princeton Archit. Press, 2005.
- . The Shaking Woman or A History of My Nerves. Paperback. London: Hodder and Stoughton, Spectre, 2011.
- . The Sorrows of an American. London: Sceptre, 2008.
- . The Summer without Men. London: Spectre, 2011.
- . «Three Emotional Stories: Reflections on Memory, the Imagination, Narrative, and the Self.» Neuropsychanalysis 2011.
- . What I Loved. London: Hodder and Stoughton Spectre Paperback, 2003.
- Hutcheon, Linda. «The Complex Functions of Irony.» Revista Canadiense de estudios Hispánicos VOL XVI,2. utg.
- Iser, Wolfgang. The Implied Reader. Overs. Wolfgang Iser. J.H. paperback edition 1978. Baltimore: John Hopkins University Press, 1974.
- Kierkegaard, Søren. Avsluttende uvitenskapelig etterskrift til "De Philosophiske Smuler". Fagernes: Pax Forlag, 1846/1994.
- . Enten- Eller Annen del. Overs. Knut Johansen. 2. utgave. Oslo: Forlaget Oktober, 2014.
- . Enten-Eller Første del. Overs. Knut Johansen. Oslo: Oktober Forlag, 2014.
- . Frykt og beven. Overs. Knut Johansen. Oslo: Oktober, 2011.
- . «Om begrepet Ironi.» Past Masters. 6 oktober 2015
<library.nlx.com/xtf/search?browse-collections=true-Past Masters>.
- . Om min Forfatter-Virksomhed - Synspunktet for min forfatter-Virksomhed. Hans Reitzels serie 1963. Hans Reitzel København, 1848-1855, denne utgaven fra 1963.
- Leganger, Kristina. I am because You are Ein studie av portrettmotivet i forfatterskapen til Siri Hustvedt. 2013. <<http://urn.nb.no/URN:NBN:no-38286>>.
- Levinas, Emmanuel. Entre Nous Thinking-of-the-other. Overs. Michael B. Smith. 2006. London: Continuum, The Anthlone Press Ltd, 1998.
- Maharaj, Ayon. The Dialectics of Aesthetic Agency. London: Bloomsbury, 2013.
- Man, Paul de. Aesthetic ideology. Red. Andrzej Warminski. University of Minnesota Press, 1996.
- Marino, Gordon. Ethics The Essential Writings. Red. Gordon Marino. New York: Modern Library, 2010.
- Marks, Christine. "I am because you are" Relationality in the Works of Siri Hustvedt. Heidelberg: Universitätsverlag Winter GmbH Heidelberg, 2014.

—. «Hysteria, Doctor-Patient relationships, and Identity Boundaries in Siri Hustvedt's What I Loved.» Gender Forum 2009.

Marks, Christine. "I am because you are" Relationality in the Works of Siri Hustvedt. Heidelberg: Universitätsverlag Winter GmbH Heidelberg, 2014.

Melberg, Arne. Mimesis. En repetition. Stockholm: Brutus Østlings Bokforlag Symposion, 1992.

Merleau-Ponty, Maurice. «Cézannes tvil.» Estetisk teori. Red. Kjersti, Bø-Rygg, Arnfinn Bale. Overs. Mikkel B. Tin. Oslo: Universitetsforlaget, 2008.

—. Phenomenology of Perception. Overs. Donald A. Landes. New York: Routledge, 2014.

Myklebust, Eivind. «"Je suis un homme comme les autres, je suis un homme comme vous" Les Bienveillantes og den romantiske ironien.» Oslo: Universitetet i Oslo, 2014.

Næss, Arne. Filosofiens historie Fra renesanse til vår tid. 4.reviderte utgave. 2. opplag. Oslo: Universitetsforlaget, 1972.

Newcomb, James W. "Introduction" The Return of the Author by Eugen Simion. Red. James W Newcomb. Overs. James W Newcomb. Evanston: Northwestern UP, 1996.

Nordby, Terje. Gresk Mytologi. Oslo: Dreyer forlag, 2013.

Norheim, Marta. NRK/no/Kultur/bok. 02 april 2014. 09 september 2014
<[.](http://www.nrk.no/kultur/bok/_denne-flammende-verden_-1.11644599-\)

«Past Masters.» <library.nlx.com/xtf/search?browse-collections=true-Past Masters>.

Pedersen, Bernt Erik. «dagsavisen.» mars 2014. kultur/boker. 10 mars 2015
<<http://www.dagsavisen.no>>.

Røed, Kjetil. Aftenposten. 09 mars 2014. 09 september 2014
<<http://www.aftenposten.no>>.

Roy, Ayon. «Hegel contra Schlegel; Kierkegaard contra de Man.» PMLA januar 2009, Volume 124. utg.

Simion, Eugen. The Return of the Author. Red. James W. Newcomb. Overs. James W., Vianu, Lidia Newcomb. Evanston: Northwestern UP, 1996.

Skårderud, Finn. «Forfatteren som skapte seg selv på nytt.» (2015).

Svendsen, Lars Fr. H. Ondskapens filosofi. 2. utgave. 0105 Oslo: Universitetsforlaget, 2013.

Taylor, Charles. The Ethics of Authenticity. Cambridge: Harvard University Press, 1991.

Williams, Holly. The Blazing World by Siri Hustvedt: Book Review. Prod. Independent. 16 mars 2014.

Winkel Holm, Isak. Tanken i billedet Søren Kierkegaards poetik. København: Gyldendal, 1998.

Øverland, Janneke. «Klassekampen.» 29 mars 2014. www.klassekampen.no. 09 september 2014.